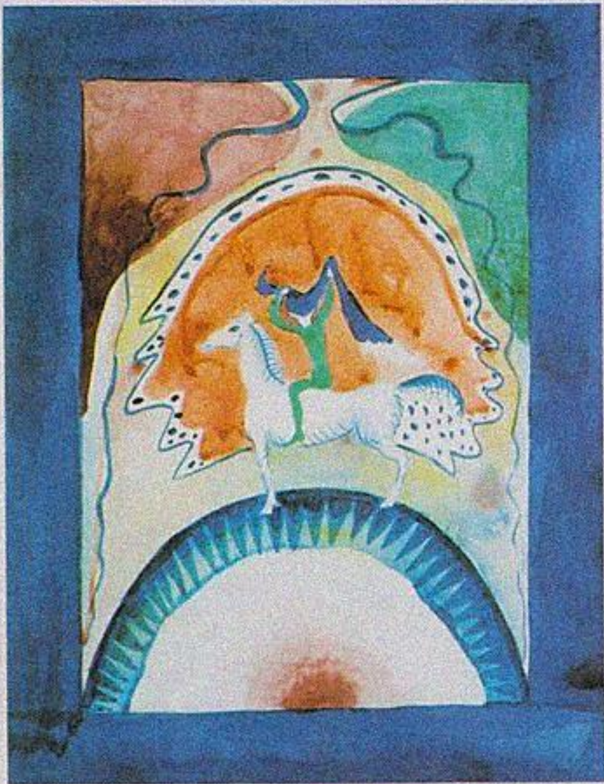
د. عبد الله إبراهيم

السرديّة العربيّة الحديثة

تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة



المركز الثقافي العربي

د. عبد الله إبراهيم

السرديّة العربيّة الحديثة

تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة

الكتاب

السردية العربية الحديثة

تأليف

د. عبد الله إبراهيم

الطبعة

الأولى، 2003

عدد الصفحات: 352

القياس: 17 × 24

جميع الحقوق محفوظة

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

مقدمة

السردية بوصفها ظاهرة أدبية-ثقافية

استدرجت قضية أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها، ممثلة بالرواية على وجه التحديد، آراء كثيرة، منها: ما تنكر على الأدب العربي السردي إمكانية أن يكون أصلاً من أصولها، وأخرى تراه محضناً ترعرعت في أوساطه بذورها، وغيرها تؤكد أنَّ المرويات السردية العربية هي الأب الشرعي لها، وثمة آراء تراها مزيجاً من مناهل عربية وغربية، وهنالك أخيراً الرأي الشائع الذي يرى أنَّ الرواية، بوصفها لبّ السرديات العربية الحديثة، مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع، وأنَّ المعايير المشتقّة من الرواية الغربية هي التي شاعت، ووظّفت فيها؛ وعليه فهي، بمفهومها النوعي، نبتة مستعارة من بستان الغرب، وقد لاقت رواجاً؛ لأنَّ الثقافة الغربية هيأت لها أرضية مناسبة في القرن التاسع عشر، فيسّرت أمر ظهورها وقبولها في الأدب العربي الحديث، فالرواية العربية، طبقا لهذا الرأي، في أرقى نماذجها وأشكالها، إنما تنحو منحى غربياً في نوع من المحاكاة المكشوفة لما كان يُستحدث في الرواية الغربية، في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ومن الواضح أنَّ هذه الآراء تتشابك في تعارضاتها، وتتقاطع في تناقضاتها؛ لأسباب، منها: أنَّ أحكامها لا تستند إلى أرضية شاملة من التصوّرات التي تأخذ بالاعتبار كل التطوّرات والتداخلات الثقافية المعقّدة التي شهدتها الثقافة العربية في القرن التاسع عشر على وجه التحديد، فهي تجرّد النوع الروائي من أبعاده الشاملة، وتبالغ في تحديد خصائصه وتضييقها واشتقاقها من نصوص سردية نُظر إليها على أنها استكملت شروط النوع الروائي بصورة نهائية. إلى ذلك فكثير من الآراء يريد انتزاع

الرواية من السياق الثقافي الذي يغذّيها بخصائصها وملامحها العامة ووظيفتها، ويصطنع لها رصيداً مستعارا من سياق آخر.

وعلى العموم، فليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلاً عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها والسرديات الغربية الحديثة، ويبدو واضحاً أنَّه لم يولَ اهتمام جاد ودقيق وموضوعي للبحث في المهاد الثقافي الذي أدت تفاعلاته المتنوعة إلى مخاض صعب وطويل ومعقّد تبلورت ملامحه خلال عشرات السنين ليكوّن ممارسة سردية دائمة التطور والتجدّد، هي هذا الشكل السردي الجديد: الرواية.

أقول إنَّه لم يولَ اهتمام معمّق وجاد ودقيق وموضوعي، ليس بهدف التقليل من قيمة كثير من الدراسات التي بحثت في هذه القضية الشائكة، إنما لأنَّ معظمها اتّبع الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطيّة التي تتعقّب الحوادث، وتؤرخ للوقائع، ولا تستنطق السياقات الثقافية، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية، ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث، والمختفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة، ولم تُشغل بالتفكّك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا إلى الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثّل المرجعيّات المتحوّلة. وفي الغالب، لم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقّي المرويات الموروثة، وبداية انهيار الأبنية السردية، وتحلّلها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من العدم، إنَّها تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم، في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرّد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها، وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية، دون الانقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكوّنات تلك البنية، وبمرور الوقت تتبلور السُنن الجديدة شيئا فشيئا، وتلوح معالم نوع جديد؛ فتشكّل الأنواع، وتحلّلها، لايمكن رصده من قبل الدراسات التي تهدف إلى البحث في تاريخ الأنواع، الأمر يقتضي منهجية بحث تُدرك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص

ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيراً بينهما والسياقات الثقافية بما في ذلك عملية التأويل والتلقّي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك.

إنّ السرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرديات الكتابية فرق في البنية، والأساليب، وأشكال التعبير، والعوالم المتخيّلة التي تشكّل محتوى ذلك التعبير. وحينما يتأزّم نوع سردي تبحث الحكاية عن بنية وأسلوب وشكل مختلف، وعالما افتراضيا خاصا. فالمرويات الشفوية تمثّل، في الغالب، فكرة اعتبارية تبلور تصوّراً تخيليّا عن عالم مفترض ذي جوهر ثنائي التكوين، فيما السرديات الكتابية تعنى بتمثيل عالم ذي مرجعيّات متنوعة، بما في ذلك تفاصيل المكان والزمان وملامح الشخصيات وأنظمة الحدث. المرويات الشفوية تقتضي مهارات إصغائية لدى كل من الراوي والمتلقّي، فهما يتشاركان في طقس خاص من طقوس الإرسال والتلقّي يقوم على الكلام والحركة والإيماء، والتنويعات الصيغية في المخاطبة، والإنشاد، والتماهي مع العالم الخيالي، فذلك العالم الافتراضي يصاغ عبر تراسل لفظي وحركي، وغالبا ما تكون النزعة الأخلاقية هي البؤرة التي يتمركز حولها السرد، وتتضاءل أهمية المرويات الشفوية ووظيفتها، حينما يتعرّض نسق الإرسال والتلقّي إلى التغيير، فتظهر السرديات الكتابية التي تقتضي مهارات أخرى بصرية وذهنية.

انبثقت السردية العربية الحديثة بوصفها ظاهرة أدبية- ثقافية من خضمّ التفاعلات المحتدمة بين المرجعيّات والنصوص والأنواع الأدبيّة، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبيّة التقليديّة، وفي مقدمة ذلك: ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النّصوص، وغياب الهويّات النصيّة الثابتة، وتفكّك الأنظمة السرديّة التقليديّة، وانحسار دور القيم الثقافية المطلقة، التي كانت تدعم الخصائص القارّة للنصوص والأنواع والأجناس وتعزّز من ثبات موضوعاتها وأغراضها وأبنيتها وأساليبها، وتحول دون تفاعلها الأسلوبي والبنيوي. وبالإجمال فقد وقع انفصال متدرّج بين مرجعيات ثقافية وأجناسية موروثة فقدت كفاءتها وأهليّتها، وظواهر إبداعية جديدة متصلة بنسق مستحدث من القيم، والحقائق النسبيّة، والحاجات، والأفكار، والعلاقات.

كان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة، وتراجعت قيمة المنظورات

التقليديّة، وبها استبدلت سلسلة طويلة ومعقّدة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل. ولقد كانت الرواية إحدى الصيغ الأسلوبية الكبرى التي تشكّلت على الحدود الرمزية الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلّل، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن. وسرعان ما دشنت شرعيتها الفنية، حينما أبرزت قدرة هائلة للتفاعل مع هذا العالم الجديد بمكوّناته وعلاقاته وقيمه، فاقترنت به من جهة كونها إحدى تمخضاته، ومن جهة كونها علامة معبرة عنه.

من أجل إعادة تفسير نشأة الظاهرة الروائية في الأدب العربي، وهي تشكل محور السرديات العربية في العصر الحديث، لايمكن تجاهل التراث السردي النظري في العالم، ولايمكن إغفال قضية الأنواع الأدبية، والأهم من كل ذلك لايمكن تخطّي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يُهمل أمر المؤثر الغربي، وفحصه بدقة للتحقّق من مدى تأثيره في نشأتها، بما في ذلك المؤثّرات الثقافية العامة، والخاصة، وفي مقدمتها قضية التعريب التي عرفت نشاطا كبيرا في القرن التاسع عشر، ولكن ينبغي، قبل كل ذلك، التحرّر من الفكرة الشائعة التي ثبّتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام، وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة، إنما هي غربيّة المنشأ والمرجع، فهذه من تحيّزات ذلك الخطاب، وقد تدخّلت في صوغ التصورات النظرية: النقدية والتاريخية، صوغا شبه كامل، بما جعل التسليم بذلك أمرا شائعا ومقبولا، فالحركة الاستعمارية وخطابها متلازمان.

في بحث يطمح إلى تحليل شامل لظاهرة أدبية- ثقافية كبيرة، مثل السرديات العربية الحديثة، لابد من تفكيك المقولات الشائعة، وقطع الصلة بين فرضياتها ونتائجها، وإعادة تركيب السياق الثقافي في ضوء المعطيات القائمة، للوصول إلى النتائج التي تدفع بها تلك المعطيات نفسها. ولكلّ هذا جعلنا من القرن التاسع عشر ميدانا للكشف والتحليل، فيما يخص تتبّع الظاهرة الأدبية السردية، وحاولنا ربط الظواهر ببعضها، ومناقشة الانهيارات الأسلوبية والبنائية للمرويات الموروثة التي كنّا قد خصصنا لها كتابنا السابق «السردية العربية» وهذا الكتاب يستأنف النظر في موضوع السردية العربية من اللحظة التاريخية التي توقّفت فيها الأنواع السردية الكبرى، وهي الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامة، فيعنى بمرحلة تحلّلها وانهيارها، وبداية تشكّل السردية الحديثة، وكما سيظهر فالبحث يتحرّر من عملية التحليل التقليدي، فيتابع الظواهر بحرية، ويستنطقها، من أجل بلورة النتائج التي تكمن فيها، ولا يتجاهل

البحث أبدا أن فرضياته مستمدة من سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيها تمّت عملية تفكّك بطيء للمرويات السردية الموروثة، وفيها بدأ يتكوّن النوع السردي الجديد، وعليه فلا ينطلق البحث من فرض نظري مسبق قدر ما يستجيب لحالة ملموسة أفرزها الحراك الثقافي في تلك الفترة، ولكنه لم يهمل كشوفات التحليل النقدي الحديثة، فقد تم توظيفها ضمنا في تتبّع الخفايا والملابسات والتحيّزات الخطابية، ليستخلص في نهاية الأمر النتائج التي يراها مرتبطة أشد الارتباط بالخلفيّات التي تتصل بها.

تمهيد

المؤثّر الثقافي الغربي وتفكيك الخطاب الاستعماري

1. مدخل

يحضر المؤثّر الغربي، بصورة مضخّمة، كلّما جرى البحث في نشأة الثقافة العربية الحديثة، والأدبية منها على وجه الخصوص، إلى درجة صار ذلك أمرا مسلّما به في الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع، وندر أن تمّت عملية بحث جادّة استقصت صواب هذه المسلّمة التي أخذ بها أغلب الباحثين، كحقيقة مطلقة، فاعتبروها من اللوازم الحاضنة للأدب العربي، وعزوا إلى الحملة الفرنسية، والعلاقات المباشرة مع الثقافة الغربية، بما في ذلك الترجمة، أمر القيام بهذا الدور بصورة كاملة. وفي كل مرّة يثار فيها الموضوع يُقدّم سرد خطي مباشر للوقائع التاريخية بداية من وصول «نابليون بونابرت» أرض مصر في نهاية القرن الثامن عشر، ومرورا بالبعوث العسكرية التي أرسلها «محمد علي» إلى إيطاليا وفرنسا، وصولا إلى عصر الخديوي «إسماعيل» دون أن يلفت الانتباه أمر البعد الثقافي الحقيقي في كل ذلك، فكأنّ المبالغة في وصف الأحداث التاريخية تعويض عن فقر الوقائع الحقيقية التي يفترض أنّها كانت أول اتصال بين الثقافتين العربية والغربية.

بدأت هذه المسلّمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي استجابة تعود، فيما نرى، إلى بداية الامتثال للخطاب الاستعماري الذي رسّخ فكرة بسيطة وواضحة، وهي أنَّ التحديث وكلّ ما يتصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق، فسادت الرواية الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذّ ذلك الوقت يتحدّد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية، بما في ذلك الأشكال الأدبية، وبالنظر إلى غياب البحث الحفري في الأدب القومي، وإظهار خصائصه الأسلوبية والبنائية والنوعية، فقد

غابت معايير التحديث أو اضطربت، وتمّت، وسط تشابك المؤثّرات وتفاعلها، استعارة معايير جاهزة بلورتها الثقافة الغربية.

كان الخطاب الاستعماري قويا ومُحكما ومؤثّرا شأنه في ذلك شأن الوسائل التي أوصلته إلى الشرق، والامتثال للقوّة الاستعمارية رافقه امتثال لخطابها في وصف الظواهر الأدبية والفكرية، وتمّ استبعاد أشكال التعبير كافّة التي لا تنطبق عليها الأوصاف الجاهزة والمستعارة، فهمّشت، وصارت خارج مدار الاهتمام؛ نبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربي، وجرت عبر الزمن إعادة صوغ للوعي الأدبي بما يوافق تلك المفاهيم المستعارة، ولم تعد الأشكال الأصلية تستأثر باهتمام يذكر، وصارت جزءا من اللامفكّر فيه؛ لأنّها خارج نطاق الوعي، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال مُعيبة وقاصرة، وثُبِّتت دونيتها، ولم تستأثر بعناية لأنّها تعنى بما صار جزءا من حقب مظلمة، طُمستْ باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه، يفجع به كثيرون إن هو، بمناسبة ما، شَخصَ فجأة وأعلن عن نفسه، يحدث حضوره ارتباكا غير مرغوب فيه، ينبغي الهروب منه بشكل ما، لم يعد لائقا، وبه ينبغي أن يستبدل تاريخ مغاير. وكان الفكر الذي تبلورت ملامحه في الحقبة الاستعمارية يريد تخطّي عثراته التاريخية، ويبحث عن مرجعيّة فوجد في التدرّج الخطي الغربي المستعار ملاذا يدفع به إلى الأمام. ومن المعلوم بأنّ المدوّنات الاستشراقية التي نشطت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قدّمت صورة اختزالية عن الشرق ثقافة ومجتمعا، صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون، وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماري والصورة الرغبوية الاستشراقية في استبعاد الأشكال الحقيقية، وذمّها، وبها استُبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها.

يفرض المقام هنا رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين العربية والغربية، لتتكشّف درجة الصلات المصطنعة والطبيعيّة بين الثقافتين، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافية التي كثيرا ما يصار إلى تضخيمها لتكون الركيزة التي تقام عليها كلّ التصورات اللاحقة، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وهو الأمر الذي نراه قد تعرّض لمبالغة رغبوية دفعت بها آليات الخطاب الاستعماري إلى بؤرة الوعي الفكري والأدبي، وراحت بالمقابل تضمحّل كلّ البدائل المختلفة، وفي مقدمتها تلك المتصلة بالسياقات الثقافية التي صاحبت الظواهر الفكرية والأدبية الحديثة واحتضنتها، ومنها كل النشاطات التي تمخّضت عنها السرديات، وفي مقدمة ذلك الرواية. اصطُنع سياق غير السياق الذي تمّ فيه كل ذلك، وعليه ينبغي إعادة بناء الصلة الطبيعية بين الآداب العربية

والغربية، بما فيها العناية المتبادلة بينهما، وكشف المصادرات التي يجري تداولها دون تمحيص، وسيتضح أنّ بلاد الشام لعبت دورا بالغ الأهمية في ذلك، وأنَّ مناخا أدبيا جديدا بدأ يتشكّل في الثقافة العربية، أدى إلى نشاط المرويات السردية في مصر وبلاد الشام بعد ذلك. لابد من وصف التضاريس العامّة للحالة الثقافية، وما يتصل بها، ونزعم بأن الحاجة ماسّة إلى كل ذلك بصورة غير مباشرة، فما نهدف إليه في هذا التمهيد الافتتاحي ليس تقديم تحليل تاريخي- نقدي لموضوعات تخص الحملة الفرنسية، وأوضاع بلاد الشام، وغير ذلك، بوصفها موضوعات مستقلّة بذاتها، إنما نريد كشف الأرضية التي بُنيت عليها فرضيّات التحديث الشائعة، والنظر إليها بعيدا عن هيمنة المقولات التي أشاعها الخطاب الاستعماري، وبذلك تتكشّف الآفاق الكبرى للتحوّلات الفكرية والأدبية في القرن التاسع عشر، ومن كل ذلك نريد، أن نمهّد الأرضية الثقافية للأفكار والتحليلات التي ستظهر تباعا في الفصول اللاحقة لكشف التفاعلات الثقافية التي أدت إلى ظهور السرديات العربية الحديثة.

2. الحملة الفرنسيّة: رهان الحداثة المضخّم

استأثرت الحملة الفرنسية على مصر (1798–1801) بمكانة رفيعة في الخطاب الشائع في الثقافتين العربية والغربية، بوصفها اللحظة التاريخية التأسيسية التي استيقظ فيها الشرق من خموله بفعل مؤثر غربي خارجي اقتحم هذا العالم المغلق، وفكّك روابطه التقليدية، وشرع له بوابة التقدّم، وتصاعدت الأهمية الرمزية لهذا الحدث فاعتبر حدّا فاصلا بين حقبتين تاريخيتين: قديمة وحديثة، فقد انتقل العرب إلى عصر النهضة فالحداثة بعد هذه الواقعة. ويبدو لنا أنّ تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة، وهي افتراضات قائمة على سلسلة متواشجة من الرغبات وليس الحقائق، وغياب النقد التاريخي الجذري لها، وإهمال المراجعة الدورية التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفية من الأحداث التاريخية، ثم اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذهني الامتثالي لمقولات أشاعتها الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها، تفاعلت معا لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، وتحتاج هذه الواقعة أكثر من غيرها إلى أن تُفرغ من المغزى المفتعل الذي أُلحق بها، وإعادة النظر إليها بوصفها حدثا تاريخيا من الأحداث التي تتواتر عبر العصور، وتعرفها كثير من الأمم والثقافات. لايمكن أن يرتهن التاريخ لخطأ.

كانت الحملة الفرنسية على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء

تفاهم، بسبب تنازع المنظورات الثقافية والدينية والسياسية الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها عملاً من أعمال سوء التفاهم بين عالمين معتصمين بذاتهما، فقد ظهرت في أفق رومانسي مجرّدة عن خلفياتها التاريخية الحقيقية، وبدت في أدبيات القرن التاسع عشر، عملاً فاتناً ومعبّراً عن صورة البطل الفاتح التي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصرية سرمدية، والقدر الفردي لبطل هو «نابوليون بونابرت»[1]. فالخيال الرومانسي قد أنزل تلك الحملة منزلة الفعل الفردي لبطل يتألّق عمله التاريخي في أفق شرقي خامل، لكنه عجيب، والدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبية، وجد أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيات خاصة بها في الثقافتين الغربية والعربية، وفي مقدمتها كتاب «وصف مصر» الذي أظهر البلاد المصرية على أنها «يوتوبيا»، كما توصل «ترونيكر» إلى ذلك[2]. إذ أُدخلت مصر في شبكة التصوّر الرومانسي الغربي للشرق، فأنتجتها طبقاً لتلك المعايير التخيّلية، وبهذا اختُزل الوجه الحقيقي للحملة، وطُمس وراء رغبة فرد، أرسله القدر، للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبدي. تمّ تركيب صورة متخيّلة ومضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ«وصف مصر» بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسية في نهاية العقد الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت بعد ذلك لأكثر من عقد آخر، تمّ خلال ذلك تغيير صورة المكان الذي كان موضوعا لاحتلال الفرنسيين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقي له ورغبة القوة التي مثلها «نابوليون». تفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومانسية للعالم، حول واقعة الحملة، فبدت وكأنها حقيقة شعرية تتصاعد من تفاصيلها الأساطير الفرنسية في خاتمة عصر الأنوار.

لم تعد الحملة - في الخطاب الخاص بها - تتويجاً لجهود من التطلّعات الغربية الناشطة آنذاك للسيطرة على هذا المجال الحيوي، إنما فعل رمزي متّصل بشخصية بطل تاريخي. وليس مصادفة أن تُركّب لـ«نابوليون» صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجاً للشخصية الرومانسية الغربية، بما يوافق بالضبط مقاييس الجماليات الرومانسية التي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربية المزدهرة آنذاك في فرنسا وألمانيا، فـ«هيغل» نظر إلى «نابوليون» باعتباره النبيّ المخلّص؛ لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثقافي لتلك الفلسفة.

---

(1) هنري لورنس، الحملة الفرنسية في مصر: بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، دار سينا، 1995، ص 7.

(2) م. ن. ص 694.

وهكذا فقد أُسقطت تصوّرات خيالية على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستُبعدت مصر الحقيقية، وأصبحت مجرّد خلفية لمسرح تقع عليه أفعال بطولية غربية، يمثل الدور الرئيس فيها «نابوليون»، وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، التي تمّت آنذاك بفعل موجِّهات استشراقية، تدفعها الرّغبة والفضول للتعرّف المباشر إلى عالم شرقي مناظر لعوالم «ألف ليلة وليلة» التي كانت قد عُرفت في أنحاء الغرب قبل ذلك الوقت، لكنّها أسهمت بدرجة كبيرة في صوغ المخيال الغربي في رؤيته للشرق، ومعلوم أنَّ كثيرا من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك المخيال في زياراتهم للشرق، وفي وصفهم له. «نابوليون» نفسه اهتدى بالأدبيات الاستشراقية، التي شكّلت جزءا كبيرا من وعيه بالشرق، فحملتُه تعبيرٌ عن الولع الفرنسي بمصر الذي يستمدُّ مرجعيته من الولع الغربي العام بالشرق في تلك المرحلة المحتدمة بالتطلّعات من تكوين الغرب الحديث. كانت مصر إلهاما لـ«جلاّب الحضارة»، وإحدى «العجائب التي تنتظر المستكشفين» وسرّا يلهب خيال الباحثين»(3).

عملت أدبيّات الاستشراق على إنتاج مصر بصورة بلد يسترخي بكسل على ضفاف النيل ينتظر الفاتحين والباحثين والمغامرين، فكتاب الرّحالة «فولني» الذي وصف فيه رحلته إلى مصر وسوريا، ونُشر قبل الثورة الفرنسية بعامين، اعتُبر «دليل الفرنسيين في مصر» إلى درجة كان الرفيق الملازم لـ«نابوليون» في حلّه وترحاله «فلا يفارقه فيما يتعلّق بالشأن المصري» وكان الجنرال من «قرائه المتحمّسين»(4). والفكرة التي راودت «نابوليون» هي استيعاب مصر ثقافيا، فاصطحابه للعلماء كان يخدم هذا الغرض، وكانت تراوده فكرة أخرى أكثر شمولا لم يسمح له الوقت بتنفيذها، وهي إرسال صفوة من مئات المصريين إلى فرنسا، للتشبّع بقيم الحضارة الفرنسية، ثم إعادتهم إلى مصر، لمشاركته في حكم البلاد، ومُلهمه في ذلك «الإسكندر الأكبر» في غزوه لبلاد فارس. وقبل أن يحطّ «نابوليون» برحاله في مصر، كان يُغري جنوده، بالطريقة ذاتها التي كان يغري بها «كولومبس» بحّارته قبل ذلك بثلاثة قرون، بأنّ كلا منهم سيحصل على ثروة من الغنائم تمكّنه من شراء ثلاثة هكتارات من الأراضي في فرنسا إن هو أبلى في الحرب(5). وكان سلفه وهو يغزو ما صار يسمى «العالم الجديد» يَعد جنوده بوعود

---

(3) جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 32.

(4) م. ن. ص 32.

(5) م. ن. ص 85.

مماثلة: الأراضي والذهب والثروات الأخرى(6). تتداخل رغبة التملّك مع المغامرة والاكتشاف والسيطرة في كل مشروع ذي طموح استعماري.

ليس من التمحّل القول بأنَّ رومانسية القرن التاسع عشر في الأدب والحياة، كانت تركت أثرا واضحا في شخصية «نابوليون» وتطلّعاته، فقد كان حالما كبيرا، إلى درجة يظهر الآن في الوعي الغربي كبطل مغامر، وفاتح جريء، أكثر منه رجل دولة؛ لأنه استجاب للشعور البديل الذي طرحته الرومانسية النابضة بالحركة والتغيّر ردّا على الصرامة الكلاسيكية في العلاقات والتقاليد والأدب، وقام في الوقت نفسه بتمثيل كل ذلك، فإلى جانب حرصه على حمل كتب الرّحلات الشرقية، كان حريصا، وهو يتوجّه إلى مصر، على اصطحاب نسخته الشخصية من رواية «أشجان الشاب فرتر» للشاعر والأديب الألماني «غوته» (1749-1832) والتي عُرّبت بعد حوالي قرن ونصف من صدورها بالألمانية عام 1774، بعنوان «آلام فرتر» وكان «غوته» كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، واطّلع عليها «نابوليون» في شبابه، وعنايته بهذه الرواية لها دلالة خاصة في سياق حملته على مصر، فقد أحدثت تلك الرواية هزّة عميقة في وجدان الشباب الأوروبي وقت صدورها، وبخاصة بعد اكتمال صورتها النهائية التي عرفت بها بعد ذلك، حينما أعاد «غوته» النظر فيها سنة 1782 بصورتها المعروفة بها الآن، وبغضّ النظر عن الولع الشخصي لـ«غوته» بالشرق، فإنَّ هذه الرواية التي تحتفي بالطبيعة، شرعت أفق الرومانسية أمام الأدب الغربي، إلى درجة مثّلت فيها دورا مزدوجا، فهي من ناحية قامت بتمثيل الذوق الرومانسي الصاعد للشباب الأوروبي، ومن ناحية ثانية كانت، بالطموحات الحبيسة لبطلها الشاب، تُعدّ بيانا تأسيسيا لما صار يُعرف بـ«ظاهرة فرتر» في الأدب والحياة، تلك الظاهرة التي تصوّر غليان الأحاسيس والعواطف والأفكار والطموحات في نفوس جيل لم ينل فرصته لا في الحب بصورة طبيعية ولا في الحياة، وعلينا ألاَّ نغفل صورة النموذج الذي طرحته الرواية في وقت كان «نابوليون» في مطلع شبابه، فالرواية في نهاية المطاف تصوّر مغامرة شاب قيّدته ظروف الواقع على خلفيّة من حب الطبيعة والتغنّي بها، إلى درجة المبالغة، الأمر الذي جعل «غوته» فيما بعد يحاول التخلّص منها كمرحلة أدبّية في حياته، بسبب من التأثير الكاسح للنصّ في أوروبا على القرّاء، لأن تجربته الأدبية نضجت، وتخطّى هو تماما الحالة التي كتب فيها الرواية.

---

(6) عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 244.

يمكن القول، في ضوء تعلّق «نابوليون» بهذه الرواية، أنّه كان يتماهى في لاوعيه مع «فرتر»، لكن ببعد وغرض مختلفين، فإذا كانت الحياة الألمانية كبّلت البطل الشاب في الرواية، فإنَّ الثورة الفرنسية، التي قدّمت بديلا برّاقا وعريض الآمال للعلاقات التقليدية في أوروبا، وفي فرنسا بوجه خاص، منحت «نابوليون» دور المغامر الحقيقي الذي بدل أن يعيش أحلاما حبيسة كما فعل «فرتر»، فإنّه يقوم بها على رأس جيش من الشباب الثائر المسكون بروح المغامرة، يمخر به عباب أوروبا القديمة، ويهزّ عروشها، ثم ينبثق من وسط ذلك الحلم بالشرق بوصفه فضاء للفعل والحركة والتجدّد الذي يقوم به بطل استثنائي، الشرق بالنسبة له تمرّد على النمطية السائدة. وليس هذه الاستشفافات بغريبة على عالم الأدب والحياة، فقد كان «جان سوريل» بطل راوية «الأحمر والأسود» لـ«ستندال» التي ظهرت في عام 1830 بعد وفاة «نابوليون» بأقل من عشر سنوات، يحاكي خياليا شخصية البطل الفرنسي، وأزمته متأتّية من أنَّ الواقع لا يتيح له بلوغ كمال النموذج الذي يحاكيه، وعلى هذا يمكن القول مجازاً إنَّ «فرتر» و«نابوليون» و«جان سوريل» شخصيات تنتصب كالمرايا المتقابلة، فتتمرآى كل شخصية في الأخرى، فتتكسّر، عبر التمثيل المتبادل، الحواجز فيما بينها سواء كانت خطابية أو واقعية.

كان «نابوليون» قد تشبّع بفكرة دور البطل الذي ألقاه إليه التاريخ، وينبغي عليه القيام به على أفضل وجه، ففي عالم مكتظّ بالصراعات، وهو أوروبا، لابد من خوض مغامرة أكبر يستعيد بها ذكرى «الإسكندر الأكبر»، فالتماهي مع السلف الجذّاب الذي ضخّم «بلوتارك» وأضرابه من المؤرّخين القدامى والمحدثين صورته، كان سلوكا نابوليونيا معروفا، وتورد «مدام دو ريموسا» في مذكراتها أنَّ «نابليون» أسرّ لها بالآتي: «في مصر، وجدتُ نفسي متحرّراً من كوابح حضارية مزعجة. لقد كان بوسعي أن أحلم بأي شيء، وأن أرى وسائل تحقيق كل ما حلمت به. فسوف أؤسّس ديانة، وسأجد نفسي، على طريق آسيا، راكباً فيلاً، وعلى رأسي عمامة، وبين يدي قرآن جديد أؤلّفه على هواي، وسوف أجمع مشاريعي من تجارب وخبرات العالمين، نابشاً لحسابي ملكوت جميع التواريخ والقصص، مهاجماً الجبروت الإنجليزي في الهند، ومستعيداً بهذا الفتح ربط صلاتي مع أوروبا العجوز. لقد كان ذلك الوقت الذي قضيته في مصر أجمل أوقات عمري؛ لأنّه كان الوقت الأكثر مثالية»(7).

---

(7) الحملة الفرنسية في مصر، هامش ص 64 - 65.

حاول «نابوليون»، أن يمثل دوراً مركباً من دورين: دور «الاسكندر» الفاتح ودور «كولومبس» المكتشف، وقد عملت رومانسية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على تثبيت الخلفيّة الأخلاقية لهذا الدور، فأضفت على الحملة معنى متـّصلاً بذلك السياق، لكنّها شأنها في ذلك شأن الحملات الإسبانية والبرتغالية والإنجليزية والهولندية التي سبقتها إلى شتّى أرجاء العالم، كانت تتخفّى وراء شعارات ثقافية، من أجل التعبير عن تطلّعات ذاتية، متصلة بالهوية الغربية المتشكّلة حديثاً، وقوامها إثبات الأنا بتدمير الآخر، وحول هذا الموضوع لم يختلف فلاسفة التمركز الغربي ومؤرخوه من «مونتسكيو» و«هردر» و«فيكو» و«كوندرسيه» إلى «هيغل» و«ماركس» و«إنجلز»، فالتشوّش والعماء المؤقّت يرافقان كل تشكّل حضاري جديد منغلق على نفسه(8).

أسقطت فلسفة التاريخ الغربية دلالات جاهزة على حملات الاستكشاف والاستيطان واعتبرتها حملات تنويرية، وبذلك قدّمت تفسيرا يوافق منظورها، يطمس الدوافع الحقيقيّة ويستبعدها، ويخفض من قيمتها، وبها يستبدل أسباباً أخرى تؤكّد أنّها جزء من الحتميّة التاريخيّة، وعلى هذا اعتبرت الحملة الفرنسية من نواح كثيرة، ولدى عدد لا يحصى من الدارسين، الحدث الذي ينبغي أن يؤرّخ به واقعياً ورمزياً الإعلان عن بداية التحديث في الجزء العربي من الشرق، ذلك المكان المنظور إليه بوصفه عالماً هامدا و ساكناً وملحقاً بالاستبداد العثماني، وها قد هبّت عليه رياح الثورة الفرنسية لتزيح عنه الفساد والتعفّن وتطهّره من التخلّف والجهل والاستبداد. وكما كان «ماركس» قد سوّغ فلسفيّاً التورّط الإنجليزي في الهند، وشجّع «انجلز» التدخّل الفرنسي في الجزائر(9)، فإنَّ الأدبيات الخاصة بالحملة الفرنسية أضفت شرعيّة ثقافيّة عليها، فهي صدمة حداثة نذرها التاريخ لكسر نسق مقفل، وفي إثرها تحرّر الشرق من أوهامه وخموله. إنّها، بحسب تلك الأدبيّات، المأثرة الفاصلة بين حقبتين: حقبة موت وحقبة حياة. فبها أعلن الشرق القريب عن ولادته الحديثة، ولهذا فليس مستغربا على الإطلاق أن تتوالى وعود تحديث البلاد المصرية، فقد أعلنت جريدة «الكوريه دولجيبت» الفرنسية الناطقة الرسمية باسم الحملة في 11 أكتوبر/ تشرين الأول من عام 1798: «إننا نضرب للعالم أوّل مثل لمشرّع فاتح، وقبلنا، تبنّى الغالبون دائما قوانين المغلوبين، فلنحرز عليهم انتصار العقل، الأصعب من انتصار السلاح، ولنُثبت أنّنا

---

(8) المركزية الغربية، للتفصيل ينظر ص13-49و ص229-275.

(9) م. ن. ص 266-270.

أرقى من الأمم الأخرى بقدر ما أنّ «بونابرت» أرقى من «جنكيز». الحديث عن الانتصار يوافق نزعة الفتح وليس التمدين.

كانت الحملة الفرنسية في حقيقتها رحلة خاطفة إلى الشرق، فقد وصلت الجيوش سرّاً إلى مصر، وغادرتها سرّاً أيضاً، ولم يُعلَن رسمياً لا عن لحظة الوصول ولا عن لحظة المغادرة إلا فيما بعد. وتكشف وثائق الحملة أنّ القوات الفرنسيّة كانت محاصرة في مصر، وقد انقطعت عن فرنسا؛ فالبحر المتوسّط ومُعظم المناطق المجاورة كان تحت سيطرة القوات الإنجليزيّة والعثمانيّة، وداخل مصر لم يرم الفرنسيّون طوال السنوات الثلاث سلاحهم، وحتى المادة الأوليّة التي قام علماء الحملة بجمعها عن مصر تمّت بسرّية وبحماية محكمة، وهُرِّبت إلى فرنسا، ثم استعيدت ذهنياً في ظروف مختلفة، مما أضفى عليها طابعاً رومانسياً مشبعاً بالحنين والرغبة وحس المغامرة الفردية، ولا تكشف الوثائق- التي عرضها بالتفصيل «هنري لورنس» -عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيّين والمصريّين، ففضلاً عن التمرّد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإنَّ مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي، فما أن تُقمع ثورة إلاَّ ويندلع تمرّد. وبالإجمال فقد فُجع الفرنسيون والمصريون بهذه الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلاَّ مغامرة مُهلكة، ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتّح، ففرّ عائداً خفية في ظلمات البحر المتوسط، بعد أن سقط 40% من جنوده بين قتيل ومفقود، ولم تكن للمصريين إلاَّ فصل من مأساة بدأت مع الفرنسيين واستمرّت بعدهم. وعلى هذا يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكّدة وعميقة وفاعلة إلاَّ استناداً إلى الرغبة وليس مطابقة للحقيقة؛ فالحضور العسكري الفرنسي والغياب الخاطف الذي أعقبه، وما رافقه من صراع دموي وحصار وتهديد، لم يسمح بحدوث تفاعل مفيد بين المصريّين والفرنسيّين، كما رُوّج لذلك في أدبيات الحملة فيما بعد. والتقارير اليومية والتفصيلية التي كان دوّنها ضبّاط الحملة، وغطّت كلّ الأحداث الصغيرة والكبيرة، باعتبارها وثائق رسمية، لا تعمّق لدى الباحث أي إحساس بالمشاركة بين الطرفين الفرنسيّ والمصريّ، والترتيبات التي أجراها «نابوليون» - وكثيراً ما يشار إليها - ذات طبيعة أمنيّة وقائيّة يُراد بها ضبط الأهالي، وغالباً ما كانت مُخادِعة استغلّت الشعور الديني من جانب، وكُره المماليك من جانب آخر. فادّعاء «نابوليون» الإسلام، واستخدام المطبعة في نشر الأوامر العسكرية، واستدعاء الأعيان، وتشكيل المجلس الاستشاري (=الديوان)، كانت تهدف، في تلك الظروف القاتمة والقلقة، إلى إحكام السيطرة من جهة، وامتصاص الغضب من جهة ثانية، وكلاهما متلازمان في كل فعل استيطاني. إذا كان

التاريخ التقليدي مهووسا بالحديث عن التأثير والتأثر بطريقة مبالغ فيها، فمجاراة له وليس موافقة على فرضياته، يمكن القول بأن التأثير كان سلبيا.

3. نابوليون: الفاتح برداء نبي

ويحسن بنا أن نمضي لتتبّع التفاصيل الخاصة بسلوك قائد الحملة، وليس الغرض تقصّي كل ما يتصل بالموضوع إنما صوغ الأطر العامة لمرجعية تاريخية تفسّر لنا طبيعة الدور الفرنسي في مصر آنذاك، وبخاصة ماله صلة بالتشريعات التي وضعها نابوليون وطريقة تصرفه. ذهب «أندريه ريمون» في كتابه «المصريون والفرنسيون في القاهرة: 1798–1801» إلى أنَّ «الديوان» كان أشبه بمؤسسة «ذات طابع استشاري، حيث لعب دور الوسيط بين السكان المصريين والسلطات الفرنسية» ووجد الفرنسيون في ذلك «فوائد في استخدام مرجعية مصرية لتأمين سياستهم الخاصة» لكنّهم أصيبوا بخيبة أمل عظيمة «فواقع القاهرة لم يكن يتماشى مع الآمال الناشئة عن قراءة كتب الرحالة المتفائلين».

ويدرج «ريمون» نصوصا من رسائل ومذكّرات ضبّاط الحملة وجنودها تعبر عن ذلك، وبالمقابل وجد القاهريون في أولئك الأجانب الذي يغزون المدينة تدريجيا، ويقيمون بينهم في بيوت المماليك، شبانا «تثير عاداتهم الاستغراب، وغالبا الصدمة، وتبدو على أية حال غير لائقة وعبثية»[(10)]. مع أنَّ شروط الحياة تفرض نفسها مع الزمن، فيكون التواصل بين الجانبين ظاهرا في حدّه الأدنى، لكنّه لا يمثّل، بأي حال من الأحوال تواصلا عميقا، فإدّعاء التوافق لا يعبر عن أي شيء من حقيقته المزعومة، على العكس، كان الخداع يربض وراء ذلك التوافق الزائف، فقد كتب الجنرال «دوبوي» حاكم القاهرة، الذي طالما وصف المصريين بأنّهم منفِّرون ومخبولون، معبّرا عن ذلك الخداع بقوله «نحتفل هنا متحمّسين بأعياد محمّد، ونخدع المصريين بإبداء تعلّقنا المزعوم بديانتهم التي لا يؤمن بها «بونابرت» ولا نحن بأكثر من إيمانه أو إيماننا بديانة المرحوم بيوس»[(11)]، وذلك في إشارة إلى «بيوس السادس» بابا روما الذي خلعه الفرنسيون قبيل قدومهم إلى مصر بأشهر.

ومن أجل كشف نمط التفكير الذي كان سائدا يحسن أن نورد نصين متقابلين

---

(10) أندريه ريمون، المصريون والفرنسيون في القاهرة: 1798–1801ترجمة بشير السباعي، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001، ص 93 و94 و95 و96.

(11) م. ن. ص 97.

يصوران احتفالا حضره «نابوليون» وأعضاء الديوان والسلطات في 18 آب/ أغسطس عام 1798 فقد وصفته جريدة «الكورييه دولجيبت» بأنّه كان مناسبة لحضور «عدد غفير من الناس الذين راحوا يلهجون بالثناء على النبي وعلى الجيش الفرنسي، وهم يلعنون البَكَوات واستبدادهم، فقد قالوا: أجل، لقد جئتم لتخليصنا بمشيئة الرحمن الرحيم» فيما يورد «ريمون» بأنَّ «الجبرتي»، المؤرخ وشاهد العيان، أكد أنّه لم يحضر الاحتفال سوى عدد من المتسكعين بقلوب منكسرة، ونفوس ضعيفة، واعتكف أغلب الناس في بيوتهم في نوع من الاحتجاج والرفض(12).

وليس غريبا أن يلعب النفاق لعبته الماكرة في مثل هذه الظروف، فقد أمر «نابوليون» بإحياء عيد المولد النبوي، وحضر إلى الاحتفال في أبّهة عظيمة، وأُلبس الفَروة، وجعله الشيخُ البكري «نقيبا للأشراف» بدل «عمر مكرم» الذي هرب من القاهرة عشيّة وصول الفرنسيين إليها، ومن الطريف أن يكون «نابوليون» نقيبا على آل البيت في مصر بعد أقلّ من شهرين على وصوله غازيا، وباستثناء هذه الفاصلة المرحة والشنيعة من الخداع فإنَّ العلاقات ظلّت متوتّرة ومتدهورة، فقد كان الفرنسيون «يشعرون بالثقة في أنَّ الحضارة التي جلبوها سوف تلقى القبول من جانب السكان المصريين» وبالمقابل «لم يكن المصريون غافلين عن دوافع الفرنسيين العميقة»(13).

وخاب الأمل حتى في أعضاء المجلس الذين أمر نابوليون إلباسهم شالا ثلاثي الألوان رمزا لشعار الثورة الفرنسية، وذلك كتعبير عن امتثالهم للسلطة الفرنسيّة، فكانوا يتردّدون في ذلك، ويخلعون تلك الشالات الزاهية الألوان قبل مغادرة المكان خشية التأويل الديني الذي يرجّح أنّهم انخرطوا في خدمة الفرنسيين، إذ كان ذلك محرجا لهم كعلماء دين، ولما تعمّق التوتّر، وبلغ حدّه الأقصى، كشف العنف عن وجهه بحجّة الحفاظ على النظام، فتوالت اغتيالات كبار الجنرالات: «جوليان» معاون القائد العام، الجنرال البولوني «سلكلوفسكي»، ثم «دوبوي»، وتوّج كل ذلك بمقتل «كليبر»، وهي اغتيالات وصفت بأنّها «كثيرة ومرتبكة»، وبالمقابل واصل الفرنسيون إعداماتهم للثائرين والمتمرِّدين: محمد كريم، سليمان الجوسقي، أحمد الأزهري، عبد الوهاب الشبرواي، يوسف المصيلحي، إسماعيل البراوي، السيد عبد الكريم، ثم سليمان الحلبي قاتل «كليبر».

(12) م. ن. ص 99.
(13) م. ن. ص 101.

لم يكن هذا سوى أنموذج فحسب، فقد سحق الفرنسيون ثورة القاهرة الأولى التي اندلعت في الحادي والعشرين من تشرين الأول/أكتوبر من عام 1798 وتراوح قتلاها، بحسب اختلاف الروايات بين سبعمائة وأربعة آلاف، واعتبر المهندس «جراسيان لوبير» عقاب «نابوليون» للمصريين معتدلا «حيال شعب فظّ وجاهل مؤمن بالخرافات وقاس»[14] ودُكَّ الأزهر بالمدافع، وخُرِّب، واقتُحم بالخيول، ودُمّرت الكتب والمصاحف، وتم تلويث المكان بالغائط والبول والمخاط والخمر، وقابل المصريون ذلك بسخط كبير. أما عامّة الناس، كما يقول الجبرتي، فقد نظروا «للفرنسيس بعين الاحتقار وأنزلوهم عن درجة الاعتبار، وكشفوا نقاب الحياء معهم بالكلية، وتطاولوا عليهم بالسبب واللعن والسخرية... ولم يتركوا معهم للصلح مكانا حتى إنَّ فقهاء المكاتب كانوا يجمعون الأطفال ويمشون بهم فرقا وطوائف حسبة، وهم يجهرون ويقولون كلاما مقفّى بأعلى أصواتهم بلعن النصارى وأعوانهم وأفراد رؤسائهم، كقولهم الله ينصر السلطان ويهلك فرط الرمان ونحو ذلك... على أنَّ ذلك لم يثمر إلاَّ الحقد والعداوة التي تأسست في قلوب الفرنسيس، وأوجبت ما حصل بعد ذلك من وقوع العذاب البئيس» وبالغ الفرنسيون في قسوتهم على القاهريين، وقمعوا تمردهم، واستباحوا القاهرة بجيوشهم، وحسب الجبرتي، فقد أعطى «جيشُ الرحمن فسحةً لجيش الشيطان»[15].

وبلغت المفارقة مداها الكامل، بعد ذلك، حينما مثّل «نابوليون» دورا نبويّا، فخاطب المصريين بنبرة كونيّة بوصفه مخلّصا انتدبته العناية الإلهية «اعلموا أمتكم أنَّ الله قدّر في الأزل هلاك أعداء الإسلام، وتكسير الصلبان على يدي، وقدّر في الأزل أنى أجئ من المغرب إلى أرض مصر لهلاك الذين ظلموا فيها، وإجراء الأمر الذي أمرت به... واعلموا أيضا أمتكم أنَّ القرآن العظيم صرّح في آيات كثيرة بوقوع هذا الذي حصل... واعلموا أني أقدر على إظهار ما في نفس كل واحد منكم؛ لأنني أعرف أحوال الشخص وما انطوى عليه بمجرد ما أراه»[16]. وكشفت ثورة القاهرة الثانية التي استمرت أكثر من شهر بين آذار/مارس وأبريل/نيسان من عام 1800 عن حجم الكراهية المتبادلة بين الطرفين، إذ صُبغت القاهرة بدماء

(14) م. ن. ص127.

(15) عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت، دار الجيل، ج2 ص317 و318.

(16) المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص 137-138.

آلاف القتلى والجرحى، فيما خسر الفرنسيون أكثر من خمسمائة قتيل.

قرّر «أندريه ريمون» المتخصّص بهذه الحقبة المملوءة بالأحداث الكبيرة، أنَّ «نرجسية تاريخية» أوصلها تمجيد «الملحمة النابوليونية» إلى ذروتها، والمبالغة في تقدير أهمية النتائج العلمية للحملة قد برّرتا، من الجانب الفرنسي، تقييما إيجابيا بشكل مبالغ فيه للحملة ولنتائجها، يصل حدّ إرجاع يقظة مصر إلى عام 1798. أما المصريون فقد تردّدوا بين رؤية إيجابية للحملة (التي يقال إنها قد رمزت إلى بداية تحديث مصر) واتجاه يميل إلى اعتبارها بمثابة «لا حدث» بحكم أنَّ مصر لم تكن «نائمة» البتة في عام 1898 وبحكم أنَّ الآثار المباشرة للاحتلال كانت محدودة. وأيا كان الأمر، فإنَّ قصر أمد الحملة وطابعها العنيف والاستيطاني لم يكن من شأنه أن يسمح لـ«الحداثة» بمدِّ جذور لها في مصر، فتجربة الديوان (= المجلس) لم تمس غير عدد محدود من المشايخ، والإصلاحات الإدارية كانت مجرد مشاريع ورقية، ولم تطبّق قط بالفعل، ولم تعرف جمهرة السكان بشكل خاص سوى الجوانب القمعية، العسكرية والبوليسية لاحتلال لم تكفّ عن التطّلع إلى التحرّر منه، ومن جهة أخرى، فإنَّ الظروف قد ساعدت على إزالة الالتباسات المحيطة بالحملة بسرعة: فالفرنسيون الذين جاءوا «لطرد المماليك من مصر» ولتمكين السكان الأصليين من استعادة الحقوق التي حرموا منها، قد انتهوا إلى التحالف مع المماليك ضد العثمانيين وإلى الثناء على عودة سادة البلد السابقين إلى السلطة. وقد أدت سنوات الفوضى والعنف الأربع التي عرفتها مصر بعد رحيل الفرنسيين إلى الإسهام في إسدال ستار النسيان على الذكريات المريرة التي كانت لدى المصريين بشكل مشروع عن الاحتلال وإلى تضميد الجراح التي كانت مفتوحة بين عامي 1798و1801 إلاَّ أنَّ من الصحيح أنَّ الاحتلال لم يخلّف سوى القليل من الآثار الملموسة، ولم يمارس سوى القليل من التأثير المباشر على المفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية للمصريين وبشكل عام على عدد جد قليل من المصريين[17]. وبالإجمال فالحملة على مصر هدفت، إلى تعزيز مكاسب الفرنسيين دون مكاسب المصريين «الذين اظهروا كراهية للفرنسيين، وفي أحسن الأحوال فشلوا في فهم مقاصدهم فهما كاملا»[18]. وحسب «جوان كول» المتخصص في دراسة التاريخ

---

(17) م. ن. ص332.

(18) محمد مصطفى بدوي (محرر) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث. انظر الترجمة العربية، جده، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 50.

الاجتماعي لمصر في القرن التاسع عشر، فإنَّ حكم الفرنسيين الذي استمرّ ثلاث سنوات «لم يترك إلاَّ أثرا ضئيلا»[19].

4 . شامبوليون: جنرال الهيروغليفية

لقد تمّ رسم صورة خاصة للحملة توافق رغبة الخطاب الاستعماري، صورة منقّاة من الأبعاد العسكرية والسياسية المباشرة والدنيئة، ولكن في الخفاء، وعبر الزمن، كانت هنالك حملة من النهب والتخريب التي لم تعرف لها مصر مثيلا بدأت مع وصول «نابوليون»، واستمرّت بعده طوال حكم «محمد علي»، ومن بين كثير من الأمثلة، التي أفرزتها الحملة الفرنسية، يجدر بنا الوقوف على جهود رجل طالما وصف بأنّه أكثر الفرنسيين الذين خدموا مصر وحضارتها «شامبوليون» (1791-1832) الذي حلّ شفرة الهيروغليفية، فأماط اللثام، كما يقولون، عن تاريخ مصر الغامض، فلطالما شبّه بـ«كولومبس» ونالت فرنسا الفخر لأنّها «أخرجت «كولومبس» جديدا فتح أمام العلم عالما ظلّ لعديد من القرون عاجزا عن اكتشافه»[20] فكلاهما، بالنسبة للغربيين، اكتشف عالما غامضا ومجهولا، الأول: حينما نجح في رهان إدراج «العالم الجديد» في تيار المصالح الغربية المتنامي، والثاني: في وضع مصر ضمن خارطة الوعي الغربي، ومع أنَّ الاكتشاف الباهر يعمى الأبصار عن الحقائق في كل وقت، فإن حلّ شفرة اللغة المصرية القديمة أبعد كثيرا دور «شامبوليون» المباشر عن الأنظار، فقد ولد بُعيد الثورة الفرنسية، وشبّ وسط أصداء المجد النابوليوني في مصر، وتعلّق به، وظل إلى النهاية مأخوذا بهالة الجنرال، حتى أن كاتب سيرته «جان لاكوتير» ينسى كل المسمّيات التي كان يسمّى بها في فرنسا، ويصرّ على تسميته بـ«الجنرال» فقط حينما يصل إلى مصر في عام 1828، وهو نوع من المحاكاة الواعية كما لا يخفى، فـ«شامبوليون» الذي كان يسمّى «الصغير» في فرنسا، يسمى «الجنرال» في مصر، فهو يهتدي بسلفه، وسرّ «نابوليون» نفسه حينما وجد اسما يشارك اسمه بثلثي حروفه، وسنرى أن حملته لا تقل خطرا، في نهاية المطاف، عن حملة الجنرال الحقيقي؛ فما أن وطأت قدماه أرض مصر، بعد سنوات من اكتشافه الذي أذهل العلماء الأثريين في

(19) جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط: الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص 41.

(20) جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ، ص 637.

الغرب، وراح يتجوّل في أول مدينة وصل إليها، حتى شعر بأنّه وسط المصريين، كأنه «أمام مشهد من مشاهد الأوبرا»[21].

استراتيجية التشبيه لا تكون فاعلة إلاّ إذا كان المشبّه به مستعارا من الذاكرة الغربية وثقافتها، وحب الاكتشاف المعلن، يخفي رغبة سرّية بالنهب والاستيلاء، ولهذا يعلن وهو مندهش أمام النُصب والمسلاّت والتماثيل المصرية المتناثرة، وشبه المستباحة في المعابد والمقابر على ضفتي النيل، ، بأنّه لو توفرت لديه الأموال لتمكّن من «تعمير اللوفر بتماثيل مدهشة»[22]فرغبته الاستملاكية تتغلب على رغبته الاستكشافية، وليس غريبا أنَّ يحصل على رأس انتزع من تمثال نفيس لرمسيس الثاني بـ«قرش صاغ واحد»[23]. يباغته ولاشك سرور مباغت: رأس أحد أشهر ملوك الفراعنة بقرش واحد!.

لعب «شامبوليون» دورا بالغ الأهمية في نقل آثار مصر إلى فرنسا، والحق فقد شهدت مصر طوال حكم «محمد علي» عملية نهب للآثار من أراضيها، ومعظمها نُهبت بموافقة «محمد علي» نفسه الذي كان يطلب رضا الدول العظمى بهذه الهدايا النفيسة، والمسلاّت التي لا تقدّر بثمن الموجودة الآن في المتاحف الغربية والساحات العامة أُخذت بهذه الطريقة، ويعبّر موقف «محمد علي» عن صدمة حقيقية، وقد استغل «شامبوليون» السخاء الغريب الذي اتصف به «محمد علي» في هذا المجال فقط، لأنّه لم يدرك الأهمية الثقافية لهذه الكنوز، فوصفه بقوله: «محمد علي» هذا الرجل الممتاز، لا يفكر في شيء سوى استخراج أكبر كمية ممكنة من المال من مصر المسكينة، ولما كان يدرك بأنَّ القدماء رمزوا إلى هذا البلد بالبقرة، فهو يحلبها ويرهقها من الصباح إلى المساء، قبل أن يذبحها، وهو ما سيحدث عن قريب"[24]. وكلّ ذلك تحقق فيما بعد.

ومن الطريف أنَّ «محمد علي» كان يخلط في إهداءاته، فيقوم بإعادة إهداء مسلاّت ونصب سبق له أن أهداها إلى قناصل دول أخرى، وكان هذا يتسبّب في إحراج القناصل الغربيين في مصر وتنافسهم على هذه الكنوز، ولكي يتخطّى «محمد

(21) م. ن. ص 547.
(22) م. ن. ص 556.
(23) م. ن. ص 559.
(24) م. ن. ص 596.

علي» هذه الصعاب الناتجة عن الخلط والنسيان في توزيع هدايا لم يكن قادرا على تثمين قيمتها الحقيقية، كان يقوم بإهداءات جديدة لنفائس أخرى غيرها لا يرى لها أية قيمة، سوى أنّها مطمورة بين الرمال على ضفاف النيل، واستغل «شامبوليون» كل هذا بمهارة، ومن ذلك فإن حاكم مصر أهدى مسلّة الأقصر إلى فرنسا، لكنه نسي ذلك بعد وقت وقام بإهدائها، ومازالت على الأراضي المصرية، إلى إنجلترا، وكان هذا سيتسبب في مشكلة أطماع معروفة بين الخصمين المتنافسين: فرنسا وإنجلترا، فكانت مشورة «شامبوليون» مهمة وحاسمة، وصفت بأنها مثل «الإلهام السماوي» وهي بأن يبقي «محمد علي» على هديته لفرنسا، والقيام بإهداء إنجلترا مسلّة الكرنك، أجمل المسلات على الإطلاق[25].

وكان «شامبوليون» يحسب أنّ الإنجليز لن يقدروا على القيام بنقلها لضخامتها، وعدم توافر الوسائل المناسبة لذلك، وسينتهي بها الأمر للفرنسيّين، وبهذا فإنَّ حملته الأثرية لم تكن «حملة تنقيب بأي معيار»[26]بل حملة نهب. وجد «شامبوليون» من واجبه، أن ينخرط ضمن جيش القناصل والعلماء والمهرّبين الذين عرفوا الصلة الواهنة بين «محمد علي» وتاريخ مصر، فعاثوا فسادا بالنفائس العريقة، ومثلهم جميعا كان «شامبوليون» يرى بأنَّ من واجبه إثراء «القسم المصري بالمتحف الملكي بمختلف أنواع الآثار التي تنقصه» وكانت النتيجة تفوق توقعاته، فحصل على كل ما حلم به وكتب أخيرا بأن «نتائج رحلتي عبر البحار تخطّت كل آمالي»[27]. وكان القناصل الغربيون يكنزون مجموعات ثمينة من الآثار ويتاجرون بها علنا في الأسواق الأوروبية.

ذهب كاتب سيرة «شامبوليون» بأنَّ مصر شهدت ثلاث حملات فرنسية: حملة «نابوليون» العسكرية، وحملة «شامبوليون» الأثرية، ثم الحملة الثالثة التي تمت بجهود الأخير؛ لأنه كان وراءها مذ كانت فكرة إلى ان استقامت حقيقية، ونتيجتها الحصول على «مسلة الأقصر» إذ تم «نقل أكثر الغنائم قيمة وعظمة إلى فرنسا»[28]. ومع أن هذه المسلّة وصلت بعد وفاة «نابوليون» بمدة طويلة، لكن فكرة إحضار مسلّة مصرية إلى فرنسا كانت «ضمن الأفكار العديدة التي ألهبت «بونابرت» وأعوانه، وكانت تلقى

---

(25) م. ن. ص 649.
(26) م. ن. ص 583.
(27) م. ن. ص 602.
(28) م. ن. ص 633.

قبوله»[29] كما يخلص «جان فيدال» إلى ذلك في خاتمته لسيرة «شامبوليون».

5. الحملة الفرنسية: تمزيق النسيج الاجتماعي المصري

ولا يمكن إلاَّ على سبيل التمحّل إدّعاء الأثر الإيجابي المباشر للفرنسيين في الحياة الاجتماعية والثقافية السائدة في نهاية القرن الثامن عشر، والواقع فالحملة الفرنسية لم تكن سوى ملامسة عنيفة للشرق تمّت في أفق محتدم بالتطلّعات، فقد كان ذلك الشرق قبلها وخلالها وبعدها يمور بالحضور الأجنبي الذي مثله المبشرون والرحّالة والتجّار والقناصل والجواسيس، وإذا أردنا الدقة، فمن بين مظاهر الحضور الغربي: كان الفرنسيون آخر من وصل إلى هذه المنطقة، سبقهم الإنجليز والبرتغاليون وجيوش من أصحاب المصالح المختلفة. والوجود التبشيري سبق الحملة بأكثر من قرنين إلى بلاد الشام، والآثار الثقافية والدينية للغرب في لبنان وسوريا وفلسطين، كانت ولا شك أعمق أثراً، وأبعد مدى من كل ما تمّ خلال الحملة الفرنسية التي أنهكها الصراع العسكري والمناورات السياسية. ولم يظهر أي أثر ذي قيمة معرفية طوال الربع الأول من القرن التاسع عشر، ولا ترد إشارة مهمة إلى ذلك في التاريخ المصري الحديث، فالبعوث العلمية والمطبعة - وغالباً ما يُستشهد بهما - اهتم بهما «محمد علي» بعد مدة طويلة على جلاء الفرنسيين، وهو أمر متّصل بحاجة الدولة المصرية الناشئة، أكثر مما هو متصل بالأثر الفرنسي. لقد اشترى المصريون مطبعة الحملة بعد أن شحنت إلى فرنسا، وظّلت مهملة في إحدى المدن المطلّة على البحر المتوسط هناك لعشرين سنة، وأرسلوا بعثاتهم العسكرية إلى إيطاليا، ثم إلى فرنسا بعد أن طُبِّعت العلاقات بفعل نسيان الاحتلال الذي مضى عليه نحو عقدين؛ وذلك كجزء من عملية تحديث البنية الأساسية للدولة.

مزّقت الحملة الفرنسية النسيج الاجتماعي الداخلي للمجتمع المصري، من خلال التلاعب الكريه بالتنوّعات العرقية والدينية والطبقية، وعملت الإدارة الفرنسية على استقطاب وجهاء بعض الأقليات والتعاون معهم، باعتبارها حامية لهم ولأقلياتهم، فيما ربطت مصالحها بمتعاونين، خرقوا ميثاق الانتماء الضمني الذي يربطهم ببلادهم، ووجد كثير من المصريين أن فسيفساء مجتمعهم القائمة على التنوّع الطبيعي عرقيا ودينيا، تصبح بسبب ذلك التلاعب رهينة بيد الفرنسيين، الذين، شأنهم شأن أية قوة

---

(29) م. ن. ص 641.

استعمارية أخرى، أرادوا تثبيت سيطرتهم من خلال ترغيب الأقليات وإغوائها، وترهيب الأغلبية واستبعادها، والعمل على شطر القوى الاجتماعية الفاعلة عبر إحياء الاختلافات التقليدية فيما بينها، وإعادة إنتاجها بوصفها تناقضات مصيرية غير قابلة للحل إلا عبر الوسيط الفرنسي، الأمر الذي جعل تلك الاختلافات ترتقي لدى البعض إلى مصاف التعارضات الكبرى المهدّدة لوجود الأقليات نفسها، وكما يرى «أندريه ريمون» فإن الحملة «أنعشت» المشكلات الطائفية في مصر»[30].

ومن مظاهر التمزيق القائم على إغواء الأقليّات وربط مصيرها بمصير الفرنسيين، وتضخيم خطر الأغلبية، التي يمثلها المسلمون من المصريين، قيام الإدارة الفرنسية بتشكيل كتائب مقاتلة من الأقباط واليونانيين والشوّام، بل شمل ذلك حتى المغاربة المقيمين في مصر، وبقايا المماليك، وعمدت تلك الإدارة إلى ترقية بعض المدنيّين من وجهاء هذه الأقليات إلى جنرالات مثل «المعلّم يعقوب» و«نقولا الرومي»، وعهدوا لآخرين مهمة جباية الضرائب الباهظة للفرنسيين، الأمر الذي جدّد ذكريات المصريين بالتركة الثقيلة لممارسات المماليك في مجال جباية الضرائب، وكل هذا ترك آثارا سلبية في النسيج المتنوّع والمتجانس للمجتمع المصري، أضطر معه كثيرون إلى مرافقة الفرنسيين عند إجلائهم خوفا من انتقام العامة. وبالإجمال فقد خلقت ممارستهم بين المحتلين وضحاياه «هوّة من المستحيل ردمها في مدة قريبة». وبسبب المخاوف التي لم يكن أحد يتوقع متى وأين تتفجر، عاش الفرنسيون في «غيتو» في قلب القاهرة طوال مدّة وجودهم، وترتّب على ذلك أنَّ «إمكانيات نشر ثقافة حديثة، وتطوير العادات المحلية عبر محاكاة النموذج المقدّم كانت محدودة تماما»[31]. والملاحظ أنَّ علماء الحملة في كتاب «وصف مصر» لم يتخلّوا عن نظرتهم الكنسية الضيقة، مع أنَّ مرجعيتهم العلمانية تفترض غير ذلك، ففضلا عن التقسيم القار للمجتمع المصري طبقا لمنظورهم إلى: مسلمين ومسيحيين، فقد قسّموا المسيحيين المصريين إلى فئتين: الأولى: هم الكاثوليك، ومعظمهم من الأقليات المهاجرة إلى مصر، والثانية: هم الهراطقة والمنشقين، وكثير منهم من الأقباط، أهل مصر الأصليين[32].

تورد وثائق الحملة الفرنسية أنَّ «إبراهيم الصباغ» هو «الشاب الشرقي الوحيد الذي

---

(30) المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص 283.

(31) م. ن. ص 284 و311.

(32) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر (المصريون المحدثون) ترجمة زهير الشايب، القاهرة، دار الشايب للنشر، 1992، ج1 ص 28.

تلقى تعليماً أوروبياً خلال الحملة على مصر، ولا بد من الإشارة إلى أنّه أيضاً كان كاثوليكياً يونانياً»[33] واستعان الفرنسيون، بعدد لا يزيد على أصابع اليد الواحدة، من الشاميين لأغراض خاصة بهم كالترجمة، ومنهم: إلياس فتح الله، ويوسف مسابكي، ومشهرة شامي الحلبي، إلى درجة يتعجّب فيها المرء من الجفوة المقصودة تجاه المصريين، واختزالهم إلى خصوم دائمين، وكل هذا ينقض القول بأنهم جاءوا إلى مصر حاملين مشعل الحضارة الجديدة. والوثائق تخلو من إشارات إلى وجود صلات حقيقية بين الفرنسيين والمصريين يمكن لها أن تجعل من ذلك الادعاء أمر ممكنا أو حتى محتملا، ونظراً إلى أنّها كانت تغطّي الوقائع اليومية للحملة، فعدم الإشارة إليها، يرجّح عدم وجودها. واقتصرت الحفلات الموسيقية والتمثيلية في النادي الفرنسي الصغير للضباط الفرنسيين دون سواهم داخل مناطق مغلقة خاصة بهم، وما قدّم من عروض مسرحية، على ندرته بسبب انشغال الفرنسيين بأمور الحرب، قُدّم بالفرنسية لتلك النخبة المنعزلة، ولم يؤثّر في الحياة الأدبية[34].

وكان المصريون، حتى الذين ربما دفعهم الفضول إلى ذلك، وهو أمر نستبعده، بسبب اقتصار الحفلات على الفرنسيين، والعزل المحكم بين الجانبين، يجهلون ليس اللغة التي كانت تُقدّم بها تلك العروض الهادفة إلى التسلية، إنما السياقات الثقافية لها، التي من خلالها تظهر مقاصد تلك المسرحيات ودلالاتها، إلى ذلك فإن ضيق الوقت لم يكن ليمكّن الفرنسيين من تجهيز مسرح يصلح كمكان حقيقي لتقديم عروض تتوافر فيها شروط التمثيل المسرحي بمعناه الحقيقي، إنما هو نادي الضباط، ويغلب أن تكون تلك العروض فواصل مرحة ومازحة، تقوم على المفارقات والغوايات، تتخلل سهرات الضباط الباحثين عن التسلية المحضة بعد أن ينتزعوا فرصا للراحة بسبب الواجبات التي لا تنتهي من حالات الاستنفار الدائمة. وينبغي ألاّ يغيب عن بالنا أن كل ذلك يقدّم لمجموعة عسكرية صارمة في تقاليدها، ومتوجسة من محيطها، مجموعة لم يكن ينطبق عليها بأي معنى من المعاني، مفهوم «المجتمع» وبالكاد كانت تنتزع الفرص للحصول على متع عابرة، تمتص بها حالة التوتر اليومي التي تعيشها، وحيثما لا تتوافر شروط اجتماعية كافية لتحويل «مجموعة» بشرية إلى «مجتمع» فيستحيل القول بأن صلات طبيعية ومؤثرة يمكن أن تنشأ بينها، والمجتمع التقليدي المصري الذي كان

---

(33) الحملة الفرنسية، ص 438.

(34) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988، ص 212-213.

إيقاع حياته بكاملها يترتب بعيدا عن كل هذا. تنبثق كل هذه التحفظات لتضع الإشارات القليلة الواردة حول ذلك في سياقها الصحيح، ومنها إشارة «جورجي زيدان» إلى أنَّ تلك العروض التمثيلية كانت تُقدّم بالفرنسية «لتسلية الضباط»[35].

وقبل ذلك كان «الجبرتي» قد أورد في تاريخه، عن المكان الذي بناه الفرنسيون في الأزبكية، قرب باب الهواء، في القاهرة، ما نصّه: إنّه «محل يجتمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلاَّ بورقة معلومة وهيئة مخصوصة»[36].

ولم ترد غير هاتين الإشارتين، فيما نعلم، حول هذا الموضوع، وإشارة «زيدان» المتأخرة يغلب أن مصدرها «الجبرتي» المعاصر لتلك الأحداث، وهي لا تكفي دليلا على وجود أثر فرنسي في الثقافة العربية في مصر، هذا غير اقتصارها على المسرح دون سواه، وباللغة الفرنسية ولنخبة من كبار ضباط الحملة الذين يدعون إليه، فالمبالغات حول كل ذلك متّصلة بالخطاب الذي نشأ حول الحملة فيما بعد، ولم يكن له أصل في الواقع التاريخي آنذاك، على أنَّ «شابرول» أحد أعضاء الحملة، أقرّ في كتاب «وصف مصر» بوجود مسرح مصري خاص قبل مجيء الفرنسيين إلى مصر، زاره وشاهد فيه مسرحية، فقال: «لا يخالجنا الشك في وجود ممثلين حقيقيين في مصر، مع وجود تمثيليات تتبع كافة قواعد التمثيليات، وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليين في القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيين، ويدلّ مظهرهم على أنّهم لا يصادفون حظّهم في هذه البلاد، وهم يستخدمون فناء بيتهم كمسرح، وثمّة ساتر يحجب خلفه ملابسهم. ويذهب لمشاهدة هذه الفرقة كثير من الأوروبيّين الذين أقاموا في مصر منذ عدة سنوات دون أن يشاهدوا أيّة عروض مسرحية، كما تُستدعى هذه الفرقة إلى بيوت التجّار الإيطاليين، وتقدّم عرضها في حجرة أُعدّت لهذا الغرض». وشأن «شابرول» شأن المصريين، فكما أنّهم لم يتمكّنوا بسبب اللغة وتقاليد التلقّي، والعزلة المفروضة على الفرنسيين، من التعرّف إلى العروض الفرنسية المحدودة العدد التي قُدّمت للضباط الفرنسيين، فإنَّ «شابرول» لم يتمكّن من ذلك، فقدّم حكم قيمة ثقافية متعاليا على ما شاهد «لم نجد في هذا العرض ما يرضينا: لا الموسيقى، ولا أداء الممثلين، بالإضافة

(35) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، دار الهلال، ج4 ص 129.
(36) عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج2 ص 404.

إلى أننا لا نعرف من العربية ما يكفي لكي نفهم جيدا، كما أننا وجدنا أن ليس ثمة ما يدعونا لعناء أن يترجم لنا معنى التمثيلية، فقد كان كل شيء رديئا وعاريا من الذوق، كما كان الأداء متكلفا»(37). ومع أن «شابرول» وصف الأداء التمثيلي بالتكلّف، لكنه أقرّ بوجود «ممثلين حقيقيين في مصر» و«جود تمثيليات تتبع كافة قواعد التمثيليات».

6. مصادرات الخطاب الاستعماري

لم تؤخذ هذه الوقائع بالاعتبار، إنما بها استبدلت مع الزمن مجموعة من المبالغات الخطابية صاغت ضربا امتثاليا وتبشيريا للحملة، وذلك بعد تجريدها من بعدها العملي الاستعماري المباشر، ورفعها ذهنياً إلى مستوى العمل التاريخي الخلاّق، وهو بالضبط ما رغبت فيه الأدبيات الرومانسية-الاستشراقية التي تغذّت على ملاحظات الرحّالة. الأمر الذي دفع بـ«طه حسين» إلى وصفها بـ«الحملة البونابارتية المباركة» التي أيقظت مصر النائمة، وأدرجتها ثانية في سياق الذهنية الأوروبية الحديثة(38) فقد صاغت تلك الأدبيات وعيه الثقافي صوغا يحول دون النظر النقدي إلى الحقائق المصاحبة للحملة، ولم يقتصر الأمر عليه، فمعاصره «الزيّات» الذي تشبّع بالمؤثرات نفسها يقول بأنّ «الجماعة العلمية» التي صاحبت «القائد العظيم» نابوليون، هي التي قامت بـ«غرس بذور الحضارة في مصر» وعليه فإنَّ «صنيع هذه الجماعة أشبه بالقبس الوضّاء، سطع في ذلك الغيهب الذي احلولك في سماء مصر فبدّده، واستطاع الناس أن ينظروا، ولكن ماذا رأوا؟ رأوا أنّهم في القرن التاسع عشر، وأنَّ الغرب واقف منهم موقف الإنسان العاقل من الحيوان الأعجم، يرميهم بنظرات السخرية، وهو دائب في سبيل الحياة الصحيحة، مُجِدٌّ في تذليل المادة، فبهتوا ودهشوا». ومع أنَّ مدرسة الألسن، والمطبعة، وصحيفة الوقائع المصرية، ومعظم البعوث العلمية تمّت جميعها بعد موت نابليون في عام 1821، الذي سرعان ما تخلّى عن أهداف الثورة الفرنسية، وأعلن نفسه إمبراطوراً مستبدّا، وقام بمغامرات انتهت بهزائم مرّة، فإنَّ الزيّات يعزو كل تلك الأعمال لـ«البطل العظيم» فيقول: «كان ذلك كله وقوداً جزلاً للقبس الذي ألقاه «نابليون» بمصر، ونفخ فيه «محمد علي»، فذكا واشتعل، وامتدّ لهيبه إلى الشام، وسائر بلاد العرب، فأيقظ النيام، وبدّد الظلام»(39).

---

(37) وصف مصر، ص 163.

(38) طه حسين، المؤلفات الكاملة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1973، ج8 ص 166.

(39) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978، ص 28 و 482.

يندفع من خطاب «الزيّات» حكم طالما بشّرت به أدبيات التمركز الغربي، وهو: أنَّ الغربي الإنسان العاقل في كفّة والشرقي الحيوان الأعجم في كفّة ثانية! وقد فاته أنَّ الحركة الثقافية والتعليمية كانت محدودة جدا في عهد «محمد علي»، ولم يحظ بها المصريون، فمعظم الطلبة في الدولة المصرية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كانوا من «النبلاء العثمانيين والشراكسة» وأبناء الأقليات الأجنبية، وقلة قليلة من المصريين «استطاعوا ولوج بعض المدارس»(40). ويستحيل الحديث عن اهتمام حقيقي بالأدب والفكر، فـ«الزيات» الذي قدّم تبجيلاً لـ«محمد علي»، كما مر معنا، هو نفسه قد ذهب إلى أنّه «كان مصروف الهمم إلى ما يعوزه، كالعلوم الحربية والطبية والصناعية والرياضية، قانعاً من كتّابه وعمّاله باللسان العامي، والأسلوب الاصطلاحي؛ فكانت لغة الدواوين في عهده، وعهد أخلافه، خليطاً مبهماً معجماً من التركية والعربية»(41). وهكذا فالحديث عن أثر ثقافي عميق للحملة يبدو مفرّغا من المعنى الذي أُلحق بها فيما بعد؛ فالسياق الذي ترتّبت فيه تلك العملية العسكرية كان ذا مقاصد مختلفة.

لقد كانت الحملة الفرنسية جزءاً من رغبة أوسع، ولا يمكن اعتبارها -بوصفها واقعة عسكرية- حداً فاصلاً بين حقبتين، فمحاولات التحديث بمعناها البسيط هبّت على بلاد الشام ومصر منذ منتصف القرن الثامن عشر، لكنها محاولات بطيئة كان يترتّب أمرها ضمن سياق محاط بظروف تاريخية صعبة، وربما تكون الحملة الفرنسية قد أعاقت التطور الطبيعي في مسار التحديث الذي كان في أول أمره، وقد انتظرت مصر ربع قرن، قبل أن تستأنف ذلك المسار مرة ثانية، وعلى الرغم مما شاب الدولة المصرية التي أنشأها «محمد علي» من نزعة عسكرية، وما انطوت عليه من بنية إقطاعية، فإنَّ تفاعلات العصر الحديث، وحاجاته ومقتضياته وشروطه جعلها تفكّر بضرورة التواصل مع العالم الغربي للحصول على القوة العسكرية، فكل دولة تريد توفير المستلزمات الضرورية لها، بما في ذلك القوة التي كانت محور تفكير «محمد علي»، ثم «إبراهيم» من بعده. ومهما كان من أمر، فالاهتمام العلمي ظهر على هامش بعيد من الأضواء لخدمة تلك القوة وتنظيمها والتعبير عنها، بما في ذلك البعثات العسكرية، ولا يمكن إرجاع ذلك إلى حملة عسكرية كانت فشلت وانسحبت، وجرى التفكير فيها باعتبارها غزواً أجنبياً.

(40) الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص60 و114.

(41) تاريخ الأدب العربي، ص 483.

لقد مضى أكثر من نصف قرن قبل أن يُصطنع سياق آخر يعيد إنتاج الحملة بوصفها عملاً مباركاً. ومن الجدير بالذكر أنَّ مصر لم تنفتح على العالم الخارجي ثقافياً وسياسياً بما يجعل المؤثر الغربي فاعلاً فيها بالمعنى الذي تنطوي عليه الكلمة، وبخاصة في مجال التأليف الفكري من طبع وترجمة وتأليف وحرية فكر وصحافة ومسرح وجمعيات أدبية ونشر وتعليم، إلاَّ في عهد «إسماعيل» الذي حكم مصر عام 1863 وخُلع عام 1879 وخلال هذه المدة تزايد فعلاً النفوذ الغربي وامتيازاته في مصر، وخلالها أيضاً ظهر التأثير الشامي الثقافي الكاسح في الحياة المصرية. ويندر أن نجد قبل هذا العهد صحفاً خاصة، فالصحافة الأهلية التي قامت بتنشيط الحياة الثقافية لم تُعرف في مصر إلى عام 1866، ولعل من شواهد ذلك، أنَّ «الطهطاوي» المقرّب إلى العائلة الحاكمة أيام «محمد علي»، قد نفي بعد ذلك إلى السودان، ولم ينشر تعريبه لرواية «فنيلون» المسمّاة «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» إلاَّ بعد مجيء إسماعيل إلى الحكم، وقد نشرت الرواية في بلاد الشام وليس في مصر.

ومعلوم أنَّ جريدة «الوقائع المصرية» ذات الطابع الرسمي الصارم والمتجهّم، وبصفحاتها القليلة المطبوعة باللغة التركية والترجمة العربية المقابلة لها في الصفحة نفسها، اقتصرت على شؤون الدولة فقط، وكانت توزع على الضباط والمسؤولين الكبار في الدولة، مقابل اشتراك قسري، ولغتها ركيكة، و مصطنعة، ومفكّكة؛ ذلك أنَّ الطبقة الحاكمة كانت تجهل العربية، ويمنع الحديث بها في المؤسسات العسكرية والرسمية، ويعاقب بشدّة من يرتكب هذه الكبيرة التي تعتبر إثما لا يغتفر. وانصرفت «مدرسة الألسن» في أول عهدها إلى الاهتمام بالقضايا العسكرية، وما يلزمها من علوم. وفي الوقت الذي يتم تضخيم آثار الحملة في مصر يتم طمس مظاهر التحديث الثقافي والفكري في بلاد الشام، التي شهدت منذ وقت مبكر مراجعة مطّردة في مجال الثقافة والأدب.

7. مخالطة الأغراب ومعرفة الآخر

انتهينا من تحليل واقعة الحملة الفرنسية إلى أنها حدث تاريخي شأن غيره، لايمكن تحميله بقيم ثقافية وحضارية خاصّة تجعله حدثا استثنائيا ومتفرّدا في مسار التاريخ، ولكن ينبغي ألاّ يذهب الظن إلى أننا نقطع بعدم وجود صلات ثقافية أخرى اتخذت وجوها طبيعية وسلميّة، وتمّت بعيدا عن حالة العنف التي رافقت الحملة

الفرنسيّة، وكانت لها فوائد جليلة على الأدب والثقافة بشكل عام، وهو ما نحرص على الوقوف عليه في هذه الفقرة، ففي الفصل الثالث من كتابه «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية» يقول «الطهطاوي»: إنَّ «مخالطة الأغراب، لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب، تجلب للأوطان من المنافع العمومية العجب العجاب»[42].

هذه الإشارة الدالّة من «الطهطاوي» تكتسب أهميّة استثنائية في سياق حديثنا؛ لأنّه كان شاهداً على حالتين من حضور «الأغراب» أولاهما: أنّه بدأ حياته الفكرية مغترباً في فرنسا، وذلك قبل حوالي نصف قرن من إصدار كتاب «مناهج الألباب» في عام 1869، وصاغ رؤيته كغريب في سياق ثقافي مغاير من خلال كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي صدر في عام 1834، وثانيتهما: أنّه كان شاهداً على حضور «الأغراب» في بلاده في أخطر حقبة مرت بها: مرحلة تكوّن الدولة المصرية الحديثة، وثباتها. وكان هؤلاء «الأغراب» قد بدأوا يتوافدون في زمن «محمد علي» وما زال «الطهطاوي» شابّاً، وظّلوا يتوافدون، ولكن بوتيرة أكبر، إلى عهد «إسماعيل» حيث ختم «الطهطاوي» حياته بالكتاب المذكور؛ ولذلك فـ«الطهطاوي» مارس الاغتراب وكان شاهداً عليه، وهو أفضل من غيره يمتلك القدرة على تثمين ذلك، وبخاصة أنّه يخصّه بـ«أولي الألباب».

ينبغي تقدير عمق التفهم الفكري لعلاقة التأثّر والتأثير الطبيعية بين الثقافات والشعوب، فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصوّرات، ثم تُنقّح وتُهذّب، وتبدأ بإنتاج المعارف الحقيقية. والحال أنَّ بلاد العرب كانت مكان استقطاب لاهتمامات الأغراب منذ القرن السادس عشر، وذلك لأغراض مختلفة: دينية وتجارية واستيطانية وعسكرية وثقافية؛ فمعرفة الآخر تشكّل هاجساً ملازماً للشعوب والحضارات، ومهما كانت أهداف «الآخر»، فإنَّ «الأغراب» الذين يمثلونه، قد تركوا أثراً حيثما حلّوا طوال تلك الحقبة، وهو أمر عرفته الشعوب جميعا، في حقب مختلفة، ولم يختصّ به العرب دون سواهم. لكن فرض التأثير بالعنف والقوّة يواجه، كما هو معروف، بالرفض والمقاومة، سواء كان رفضا صريحا أو ضمنيا، ذلك أنَّ الشعوب والثقافات على حد سواء تعتصم بذاتها في مواجهة ذلك؛ لأنّها ترى فيه

(42) الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973.

تهديدا لقيمها وطُرز حياتها، ولعل بصمات الأغراب كانت أظهر وأسبق في بلاد الشام، منها في أي مكان آخر، فلأسباب تتصل بالتبشير الديني في تلك المنطقة المركّبة من أعراق وديانات وطوائف كثيرة، أهدت روما في عام 1610م أول مطبعة إلى «الرهبانية اللبنانية» ثم أُنشئت في عام 1698م مطبعة في حلب، وظهرت مطبعتان أخريان في لبنان في عامي 1732 و1753 وكل هذا قبل أن يتمكّن المصريون، بمدة طويلة، من شراء مطبعة الحملة الفرنسية، وإعادتها إلى مصر، ونصبها في بولاق في بداية العقد الثالث من القرن التاسع عشر. ثمة أكثر من قرنين بين ظهور المطبعة في بلاد الشام وظهورها في مصر، وهذا أمر تترتّب عليه أمور كثيرة، منها عامل الزمن وتراكم المعرفة خلال مائتي سنة تقريبا، فالمطبعة الشامية جاءت استجابة لظروف ثقافية ودينية خاصة بالتعليم الديني في أول الأمر، ثم عُمّمت فائدتها فيما بعد، وكانت للبعثات الدينية التبشيرية اليد الطولى في ذلك، وسرعان ما تمّت الإفادة من المطابع لأغراض ثقافية وتعليمية عامة. ومعلوم أنَّ أوروبا عرفت الطباعة في عام 1445 وأحدث ذلك ثورة عارمة في قلب المفاهيم الثقافية في الغرب، ولكنّ الشرق تأخّر في الإفادة من المطبعة، وتوجّس العثمانيون منها، فالخليفة العثماني «بايزيد الثاني» أصدر في عام 1485 قرارا بتحريم الطباعة على المسلمين، وإباحتها لليهود خوفا من طباعة الكتب الدينية المحرّفة(43). وهي حجّة تفضح مقاومة الجديد والخوف منه.

أصبحت بلاد الشام مرتعاً خصباً لتفاعل الثقافات و اصطراعها منذ السابع عشر، بسبب اختلاف المرجعيات الدينية والثقافية. ولا غبار أنَّ المبشّرين والمدارس الدينية التابعة لإيطاليا وفرنسا وبريطانيا وأمريكا وروسيا، كانوا يتوافدون باستمرار إلى هذه البلاد، ويجوبون أطرافها، فالمدرسة المارونية افتتحت في بيروت عام 1584وتخرّج فيها مئات الطلاب، ومن خريجيها المشهورين الذين التحقوا كمترجمين مع نابليون إلياس فتح الله، ويوسف مسابكي، ومشهرة شامي الحلبي. كما مرّ بنا.

وكانت المدرسة المارونيّة دفعت إلى الحياة الثقافية والدينية بنخبة من الخريجين الذين كان لهم دور في الأدب في بلاد الشام، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومنهم من التحق بالمعهد الملكي الفرنسي في باريس كمعلّمين قبل الثورة

(43) شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا: وصف المشهد الثقافي لبلاد الشام في العهد العثماني(1516-1918)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 71.

الفرنسية، ومن أشهر خريجيها الأعلام الذين ذاعت شهرتهم في بلاد الشام وغيرها: يوحنا الحصروني (ت1626) وجبرائيل الصهيوني (1577- 1648) وإبراهيم الحاقلاني (1605-1664)) هذا فضلا عن سركيس الحجري (ت 1668) ويوسف شمعون (1687-1768). وافتتحت مدرستان أخريان هما مدرسة (حَوقا) عام 1624 ومدرسة (عين ورقة) عام 1789[(44)]. وهذه المدارس لعبت دورا مهما خلال تلك الفترة في إثراء الحياة الثقافية في بلاد الشام، وتهيئة الأذهان للأفكار الجديدة. وارتحل كثير من خريجيها إلى مصر، واستعان الفرنسيون ببعضهم كمترجمين فيما بعد عند غزوهم لها، لأنَّ «لديهم دراية أفضل باللغات الأوروبية» من غيرهم[(45)].

ولم تقتصر هذه المدارس على الدور التعليمي المباشر إنما انخرطت في الدور العلمي والثقافي، وأثمر هذا الدور عن عناية بالتأليف والترجمة، إذ قام «جرمانوس فرحات» (1670-1732) الذي كان يجيد اللاتينية والإيطالية والسريانية بترجمة «الكتاب المقدّس» من السريانية إلى العربية، وترجم المطران «أثناسيوس مخلّع» في العام 1790 كتاب «الجواب في باب الاغتصاب» لمؤلّف يوناني، ونقل «صفرونيوس» مطران عكا (ت 1781) إلى العربية كتاب «نكتاريوس» بطريرك القدس الموسوم «قضاء الحق ونقل الصدق» كما ظهر مترجمون نقلوا كثيرا من الآثار اللاهوتية إلى العربية، منهم: ميخائيل مرزاق، يوسف العجلوني، أنطوان داقور، سليمان اللاذقي، ويوسف الباني، وغيرهم[(46)].

تكشف هذه الملامسات الأولى عناية بالآخر وثقافته، كما تظهر عناية الآخر بالثقافة العربية، ومع أنَّ هذه الحقبة مازالت غامضة، فإن وراء الاهتمامات الدينية التي تلمس في ظهور المطبعة، والبعثات التي كانت تُرسَل إلى أوروبا حسب المذاهب الكنسية المختلفة، وترجمة الآثار اللاهوتية التي قام بها رجال الدين، تكمن اهتمامات ثقافية سرعان ما تكشّف وجهها فيما بعد، فالفكر الديني في أساسه تصوّرات ثقافية، ويمكن القول بأنَّ مناحي العناية بالآخر قد تعدّدت، فصارت معرفته مهمة لدى الفئات المتعلّمة في بلاد الشام في وقت مبكر، فضلا عن حاجة الأقليات العرقية والدينية إلى

---

(44) وليم الخازن، تباشير النهضة الأدبية، بيروت، دار العلم للملايين، 1993، ص 39 و42.
(45) المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص 280.
(46) عصر التكايا والرعايا، ص 375.

تمييز حضورها الثقافي بصورة تتخطّى فيها حالة التهميش الذي تعيشه عادة وسط أغلبية ثقافية تقليدية، وهو أمر يلحظ في كثير من المجتمعات، وفي عصور مختلفة، إلى ذلك فالأقليات تنتج ثقافات غير امتثالية تعبّر بصورة ضمنية عن نوع من التمرّد على الأطر الرسمية للثقافة السائدة.

كانت مخالطة «الأغراب» التي اعتبرها «الطهطاوي» ضرورة، تتم بوسائل كثيرة، منها اللغة، والمخالطة اللغوية جعلت «الأغراب» يقدّمون خدمة لا تنكر للأدب العربي، حينما نشروا المظان الأساسية للأدب العربي، والتعريف بها في بلادهم، إذ قام عدد كبير من المستشرقين، وعلى رأسهم: «دي ساسي» و«برسفال» و«مولر» و«هابخت» و«غالان» و«فريتاغ» و«بورغشتال» و«لومسدن»، طوال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر، بتحقيق نخبة من عيون الآداب السردية العربية القديمة وطبعها وترجمتها. ومنها: «ألف ليلة وليلة»، و«كليلة ودمنة»، «ومقامات الحريري»، وهي مرحلة سبقت اهتمام العرب بترجمة الآداب الغربية الحديثة بزمن طويل لا يقل عن قرن من الزمان. وعلى هذا فـ«الأغراب» كانوا أيضاً بحاجة إلى تلك المخالطة لتوسيع المدى الخاص بمعارفهم الثقافية.

يعبّر «لويس شيخو» عن هذا الاهتمام، بقوله: «إنَّ المشرق والغرب تبارياً في نهضة الآداب العربية في القرن التاسع عشر بعد خمولها. استخرج الغرب من خزائنه كنوزه المدفونة فسحرت لدى نشرها ألباب أبناء الشرق، فتسارعوا إلى إحراز جواهرها، والاستقاء من مناهلها، فاتسعت بها دائرة مداركهم، وشحذت أذهانهم، وتحسّن ذوقهم. ولم يأنفوا أن يستعيروا من أهل الغرب ما وجدوه موافقاً لرقيّ آدابهم، فمهّدوا للآتين بعدهم السبيل لتبليغ اللغة إلى صرح كمالها»[47]. ولم يقتصر الأمر على الأدب، إنما تزامن مع ذلك اهتمام بالدرس اللغوي، فظهرت عناية لا تخفى بضرورة إحياء تقاليد الفصاحة الكلاسيكية، وكما يقول «هانز فير»: «فقد أدى ذلك الاهتمام إلى إحياء الدراسة اللغوية العربية القديمة حينما نشرت كثير من المصادر وبخاصة المعاجم وكتب النحو، فعمّ اعتقاد راسخ بأنَّ العربية هي الشكل الأدبي الأعلى من اللغة، وأنّها أفضل و«أفصح» من أي شكل من الأشكال اللغوية المتأخرة»[48] لهذا يتوجب العناية

---

(47) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت، دار المشرق 1991، ص 127.

(48) هانز فير، العربية المكتوبة المعاصرة، انظر: دراسات في تاريخ اللغة العربية، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، الرياض، دار الفيصل الثقافية، 2001، ص 78.

باللغة، وإن تكون اللغة الفصحى الموروثة هي المعيار الوحيد لجودة التعبير، ومع أنَّ هذه الفكرة قد عورضت بقوة فيما بعد، لكنها انتعشت في أول الأمر، وبهذه النقطة سيتضح مسار الافتراق بين الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسلة فيما بعد، كما سنقف عليه في فصل آخر من هذا الكتاب. كشفت هذه الفترة المبكرة حسّا لغويا شديدا يدعو إلى الفصاحة كما تبلورت في المتون المدرسية المتأخرة.

8. السرديات العربية: اهتمام متبادل

ينبغي علينا، ونحن نرسم صورة الاهتمام الغربي بالآداب السردية العربية-وهو اهتمام سبق بمدّة طويلة اهتمام العرب بالآداب السردية الغربية- تقديم البراهين على طبيعة عنايتهم بالموروث الأدبي العربي، فقد حظيت المرويات السردية العربية بعناية بالغة من لدن المستشرقين خلال القرن التاسع عشر، وهذه العناية وفّرت لها إمكانية الانتشار، مما أشاع مناخا سرديا مناسبا لمتلقّي السرد العربي القديم، فقد نشر «دي ساسي» (1758-1838) ولأول مرة، «مقامات الحريري» و«كليلة ودمنة»، وقام بالأمر نفسه في عام 1809 «لومسدن»، ثم قام «برسفال» (1759-1835) بطباعة «مقامات الحريري» وأجزاء من «ألف ليلة وليلة»، وجاء «هابخت» (1775-1938) فنشر ثمانية أجزاء من «ألف ليلة وليلة»، وواصل نشرها بعده «فليشر» الذي قام برفقة هاغن وشال بترجمة الكتاب إلى الألمانية، فيما بعد، وقام «بورغشتال» (1774-1856) بنشر حكايات لم تكن شائعة من «ألف ليلة وليلة»، وبعد ذلك نشر «فريتاغ» (1788-1861) كتاب ابن عرب شاه المعروف «فاكهة الخلفاء» وقبل ذلك وخلاله اهتم العرب أنفسهم بنشر موروثهم السردي، ففضلا عن نشر السير الشعبية الضخمة طوال القرن التاسع عشر، قام الشيخ «محمد الحنفي» بنشر كتاب «تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم الناعس» وهو شبيه «بألف ليلة وليلة»، وطبع «سليمان التونسي» سيرة «عنترة بن شداد»، وتزايد نشر «كليلة ودمنه»، و«ألف ليلة وليلة»، و«مقامات الحريري»، خلال تلك الفترة، إذ قام الكونت «رُشيد الدحداح» بطبع سيرة «عنترة بن شداد»، تلاه بعد ذلك «نخلة قلفاط» بنشر سلسلة متّصلة من السير الشعبية والحكايات، منها «حمزة البهلوان» و«بهرام شاه» و«فيروز شاه» و«ألف نهار ونهار»، واهتم بذلك أيضا «خليل سركيس» الذي أشرف على نشر «ألف ليلة وليلة» ثم «سيرة عنترة»، ولا يعرف عدد المرّات التي طبعت فيها السير الشعبية، لكن الرحّالة والكتّاب العرب على حد سواء،

يشيرون إلى طبعات كثيرة لها، كانت تجد قبولا واسعا خلال القرن التاسع عشر، كما سيتضح فيما بعد.

وازدهرت محاكيات المقامات العربية، الحريرية منها بوجه خاص، كما نجد ذلك في مقامات: إسحاق البخشي (ت1728) ومصطفى البكري (ت1749) والبربير (1747-1811) ونيقولا الترك (1763-1828) وأبي الثناء الآلوسي (1802-1854) وناصيف اليازجي (1800-1871) وإبراهيم الأحدب (1826-1891) وعبد الله فكري (1834-1890) هذا فضلا عن سيل من النصوص المناظرة، إلى جانب السير الشعبية الكبرى كالهلالية، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة عنترة، وجميعها وضعت تحت تصرّف المهتمين بقراءتها، أو الرواة الذين كانوا ينشدونها في الأماكن العامة، وكانت تؤخذ من المدونات المودعة لدى الرواة، وتنشر بسرعة، بأجزاء متتالية؛ لإشباع رغبة الباحثين عن هذا الضرب من الأدب الذي صار تلقّيه بالقراءة يوازي التلقي الشفوي له، وكان مزدهرا وشائعا في المقاهي. وهكذا فإنَّ النشر والطّبع وضع تحت الأنظار ذخيرة أدبية عربية كانت من قبل محدودة التداول، وكثير منها أسير المخطوطات والروايات الشفوية.

يؤكد «شابرول» في كتاب «وصف مصر» بأنَّ قرابة ألفي شخص في القاهرة كانوا يتردّدون يوميا على المقاهي، ويستمعون إلى رواة القصص الشعبية، وحسب إحصاءات يقدّمها بحرص، وهو يتحدّث عن «المصريين المحُدثين» يذكر بأنَّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمائة وخمسين مقهى، تستقبل الكبيرة منها بين مائتين ومائتين وخمسين زائرا كل يوم، وفي حديثه عن رواة الحكايات الشعبية، يؤكد بأنّه «يوجد في كل مقهى عدد من الرواة والمنشدين، يحكون أو يغنون حكاية صحيحة أو وهمية عن شخصية خارقة ورد اسمها في النصوص الدينية أو التاريخ الإسلامي، ويكون الإلقاء حيّا ومليئا بالقوّة والحيوية، كما أنَّ الأغنيات تمتلئ بعبق الشعر ووهجه، وتكون نغمة الحكي مرتفعة أما نغمة الحوار فمتوسّطة، ويتوقّف الراوي في معظم الأحيان ليسأل مستمعيه ما إن كانوا يشكّون في صحة حكايته أو ما إن كانت حكايته في مجملها جميلة أو خيّرة، ويزيد منشدو المقاهي هؤلاء حكاياتهم حيويّة عن طريق حركات بالغة التعبير، ويصحبونها أو يسبقونها بموسيقى غريبة تصدر عن آلة موسيقيّة وتريّة، وهي مصنوعة من الجلد، ويحكّ العازف بقوسه الشعرات المشدودة بالآلة التي تستخدم كأوتار، فتصدر نغمات خشنة صمّاء. ويدفع مدير المقهى في بعض

الأحيان لهؤلاء المنشّدين، لكنهم في العادة لا يحصلون من أجر إلاَّ ما يدفعه الجمهور عن طيب خاطر» ويبدو أنّ هؤلاء الرواة كانوا ينشّطون في ليالي رمضان، إذ يتزاحم الجمهور في المقاهي «حيث الرّواة والمنشدون يقصّون-بحماسة ملتهبة-مغامرات عجيبة، تخلب الألباب بطريقة فريدة»(49).

هذه التقاليد الخاصة بتداول المرويّات السردية سبقت مجيء الفرنسيين بمدّة طويلة، ورسخّت قواعد شبه ثابتة في تلقّي المرويات السردية، ظلّت فاعلة طوال القرن التاسع عشر، ففي نهاية هذا القرن يقدم شاهد عيان لايقل أهمية عن «شابرول»، وهو «محمد عمر» في كتابه «حاضر المصريين» إحصاءات بالمقاهي آنذاك، فيذكر بأنَّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تعمّر بعضها مجالس القص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصّاص أو سماع الرّباب من الشعراء (الكذّابين) الذين يقصّون عليهم قصص زناته وسيرة بني هلال، وقصة سيف بن ذي اليزن، أو السلطان حسن أو «دون جوان»(50). وبين هذين الشاهدين اللّذين تفصل بينهما قرابة مائة عام، يقدّم «إدوارد لاين» في كتابه «عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم» صورة شاملة للحياة الاجتماعية والدينية والثقافية في مصر خلال الأعوام 1833-1835، ويخصّ رواة السير الشعبية بثلاثة فصول يعرض فيها الكيفيّة التي تقدّم فيها المرويات السرديّة آنذاك، فقد كان الرواة يتردّدون على المقاهي، وقد وصف مروياتهم بأنّها «تشرح النفس، وتشحذ العقل» فيما يستقبل المتلقّون طرائق الرّواة «الحيّة والمثيرة» بصورة تكشف عن تفاعلهم الكبير مع تلك المرويّات.

ويفصّل «لاين» في أنواع الرّواة الذين يتخصّصون في تلك المرويّات، في العقود الأولى من القرن الثامن عشر، فقد تفرّد برواية «السيرة الهلالية» قرابة خمسين راوية، لا يروون سواها، وهم يجوبون الأحياء ينشدون تلك السيرة التي كانت مدوّنة في عشرة أجزاء، أما رواة «سيرة الظاهر بيبرس» فكانوا قرابة ثلاثين شخصا، وشأنهم شأن رواة «الهلاليّة»، كانت تحت أيدهم مدوّنات السيرة، ولكنّهم في الغالب ينشدونها مشافهة، وقد حفظت بسبب التكرار. ووصف «لاين» الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من «سيرة بيبرس» التي تتألّف من ستة أجزاء جُمعت معا من نسخ مختلفة

---

(49) وصف مصر، ص 25 و154 و196.

(50) محمد عمر، حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، دار المحروسة، 2002 (عن نسخة مصورة للطبعة الأولى الصادرة في عام 1902) ص 243-244.

يعود أقدمها إلى قرن مضى، الأمر الذي يؤكّد بأنّها كانت مطبوعة منذ القرن الثامن عشر. وإلى جانب هؤلاء يوجد رواة «سيرة عنترة بن شدّاد»، ويسمون بـ«العناترة»، ويذكر «لاين» أنَّ عددهم لا يزيد على ستّة أشخاص آنذاك في القاهرة، ولكنه يورد بأنَّ تلك السيرة كانت ترجمت إلى اللغة الإنجليزية قبل ذلك، قام بالترجمة الدقيقة «تيريك هاملتون» وكانت نسختها العربية المتداولة في القاهرة في ذلك الوقت تتكون من خمسة وأربعين جزءاً، وهي أقلّ حجما من سيرة «الأميرة ذات الهمة» التي كانت تروى أيضا، وتتكّون من خمسة وخمسين جزءاً، وإلى جانب هذه السير كانت تروى سيرة «سيف بن ذي يزن» وكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي كان يباع بثمن مرتفع[51].

يضعنا «لاين» بوصفه شاهد عيان مدقّق في قلب المجتمع الأدبي الشعبي الذي يتلقّى المرويات السردية، وهو المجتمع نفسه الذي سيحتضن نشأة الرواية فيما بعد، ويكشف العدد الكبير من الرواة الذي يزاولون مهنة الرواية، ويتحلّق حولهم آلاف المستمعين هنا وهناك، يتابعون تلك المرويّات الطويلة والمثيرة التي تتقلّب فيها مصائر الأبطال، أولئك الرّواة الذي يستدعون شخصيات وأحداثا من الماضي البعيد عبر طرائق مثيرة من القصّ والتخيّل، مما يشكّل جزءا أساسيا لمتون تلك المرويات، ولكنّ الأمر الذي يُلفت الانتباه في هذا السياق، هو إشارات «لاين» المتكرّرة إلى ضخامة تلك المرويّات من جهة، وإلى ندرتها من جهة ثانية، وقِدم طبعات بعضها من جهة ثالثة، وكلّ هذا يخفى أمرا سكت عنه «لاين» ولم يكن مثار اهتمامه، وهو الأثر الذي يتركه هؤلاء الرّواة ومرويّاتهم في صوغ الذوق السردي آنذاك، وهو ذوق تشكّل بالتفاعل مع هذه المرويّات، فتأثّر بها وأثّر فيها، وكثير منها قد جرى تحديث لغته أو أنه كُتب بلغة حديثة تجاري روح العصر، وهذا يرسم بدقّة الخلفيّة القويّة للتلقّي الشفوي الذي تأسس بفعل تلك المرويّات، قبل مدة طويلة من الدخول البطيء للمعرّبات الروائيّة التي لم تعرف رواجا حقيقيا إلاّ في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر.

كانت المرويّات السرديّة محطّ إقبال كبير، ويستعان بها أحيانا للترويج عن المطبوعات الرسميّة التي يرافقها الكساد دائما، من ذلك أنَّ صحيفة «جرنال الخديوي» التي صدرت باللّغتين التركيّة والعربيّة في عام 1827، وتحوّلت بعد عام واحد إلى

(51) إدوارد وليم لاين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم: مصر بين 1833-1835، ترجمة سهير دسّوم، القاهرة، مطبعة مدبولي 1999، ص 402 و410 و423 و424.

«الوقائع المصريّة» كانت متخصّصة بالأخبار الرسميّة للدولة، وبهدف انتشار هذه الصحيفة وأخبارها الجافة بين الناس، كانت، كما يقول «لويس عوض»، تنشر بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» لإقبال الناس عليها[52]. يكشف هذا المثل أنَّ المرويات السرديّة عرفت إقبالا ظلّ يتنامى طوال القرن التاسع عشر، وسوف تغزو هذه المرويات الثقافة بقوّة مثيرة للانتباه، وكما سيتضح في فصول أخرى، ستُخصّص لها مجلاّت، وتسارع الصحف إلى العناية بها، وتتكاثر طباعتها، وتُصبح خطرا يحذّر منه نخبة من كتّاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل محمد عبده ويعقوب صروف، ومحمد عمر، وغيرهم.

9. خطوات متردّدة وتوجّس استعماري

ومادمنا نرسم الملامح العامّة للحالة الثقافية في تلك الحقبة، كخلفية موجّهة بصورة غير مباشرة لنشأة السرديات العربية الحديثة، بما فيها واقع المرويات السردية، ودرجة الأثر الخاص بالثقافة الغربية، فلا يمكن فصل كل ذلك عن حركة التعليم، التي شهدت تحولا بطيئا، لكنّه مهم، في تحديد قيمة الأدب، لكن ثمار التعليم في قبول الأدب الجديد لم تظهر إلى العيان بصورة واضحة، يمكن وصفها وملامستها إلى قرابة نهاية القرن التاسع عشر، وكانت بلاد الشام سبّاقة إلى ذلك، كما أشرنا، الأمر الذي جعلها تزوّد أماكن كثيرة بالمتعلمين، ثم المثقّفين الشاميين الذين شكّلوا ظاهرة استثنائيّة في الثقافة العربية في مصر في القرن التاسع عشر، لكنّ عملية الانتقال التدريجي من التعليم الديني إلى التعليم المدني كانت شاقّة ومتعثّرة جدا، وإذا كان التعليم الخاص قد ازدهر في بلاد الشام، بتأثير من بعثات التبشير التي فتحت كثيرا من المدارس، هذا إلى جانب التعليم الديني التقليدي الذي كان موجودا من قبل، فإنَّ الدولة العثمانية لم تكن تعنى مباشرة بهذا الموضوع، وفي مصر كان التعليم مقصورا على النخب العليا فقط من الأتراك والشراكسة والأجانب، وبمقابل ذلك يبدو أنَّ العامة قد اعتصموا بهويتهم في المضي بالتعليم الديني إذا كان متوفرا، ويمثله في العموم التعليم الأزهري، ولم يحظ المصريون بالتعليم المدني إلاَّ في وقت متأخر جدا من القرن التاسع عشر، بعد أن تفاعلت كثير من التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر، ومنها «ثورة

---

(52) لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1986، ج1، ص 400.

عرابي» في عام 1882 التي كانت إحدى أهم حوافزها كسر احتكار النخب المذكورة لمؤسسة الدولة المصرية، وحرمان الغالبية العظمى من المناصب والمواقع المؤثّرة.

وفي ضوء ذلك تزايدت الفرص التعليمية أمام المصريين، لكنها فرص ظلت رهينة القوى التي تمثلها النخب الثرية والأجانب والسلطات الاستعمارية التي كانت تحرص على ضبط اتجاهات التعليم للحفاظ على مصالحها، ومهما كان الأمر فإنَّ التعليم في بلاد الشام ومصر قد أفضى إلى ظهور فئة جديدة لم تكن معروفة، تنتج وتتلقّى الآثار الأدبية، تدلل على ذلك ازدهار المطبوعات، وبخاصة السردية منها، التي راح سوقها يزدهر على نحو ملفت للنظر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بما يشكّل ظاهرة تستحق العناية والدرس، وسنمرّ على جوانب منها في فصول هذا الكتاب حيثما اقتضى الأمر ذلك، على أنَّ كلّ هذا لا يخفي أمرا أساسيا، وهو أنَّ التعليم لم يكن منظّما، وخاضعا لخطّة دقيقة ومحكمة، فلم تتّضح الأهداف منه، وبمجيء الاستعمار إلى مصر، خضعت العملية التعليمية للسلطات الاستعمارية التي كنت بحاجة إلى أنصاف متعلّمين يشغلون الوظائف الدنيا في الدولة، ولم تظهر علامات دالّة على رعاية حقيقية للتعليم المدني الجاد، ودعمه إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

ولعل قضية تعليم المرأة في مصر تكشف جانبا من واقع الحال، وتضيء الصعاب التي لم يذللها قرن من الزمن. ونريد بمثال تعليم المرأة في مصر، كشف درجة الإكراهات التي مارسها كل من المجتمع التقليدي والساطات الاستعمارية تجاه المرأة، ففي الوقت الذي كان المجتمع التقليدي يمارس اختزالات لانهائية ضد الأنوثة، وكأنه قد صُمّم أخلاقيا ضدها، كانت السلطات الاستعمارية ممثلة بالإدارة البريطانية، تتحكم بالأنظمة التعليمية، بما يوافق المصالح العليا للإمبراطورية. ولم تكن تسمح بعملية نشوء وعي اجتماعي متسق، يجعل من التعليم هدفا عميقا وتطلّعا رفيعا، فكانت تحبسه ضمن قوانين صارمة، نجد أن كبار رجالات الإدارة الاستعمارية يشرفون مباشرة عليه، وهو يشمل على حد سواء تعليم الذكور والإناث، ويسمح فقط بتداول المفاهيم الغربية، والتصميم المعلن بأن يتحول رعايا الإمبراطورية إلى محاكين، يجري تنميط وعيهم المتشظّي ضمن قوالب جاهزة أعدت في الأصل لكي لا يفلت منها وعي بديل ومختلف، كانت فلسفة الإدارة الاستعمارية تقوم على قطع الصلة بين المتعلّم ومرجعياته الاجتماعية والتاريخية، وذلك من خلال إعداد نخب وسيطة تنهمك في محاكاة المفاهيم وليس إبداعها، وكانت، كما هو الأمر مع الإدارة الفرنسية إبان

الحملة، تركّز اهتمامها على الأقليات، وظلّت هذه الإستراتيجية مهيمنة طوال النصف الأول من القرن العشرين. ويقدم «إدوارد سعيد» في صفحات كثيرة من مذكراته، وصفا نقديا مشحونا بالإثارة والسخط، وقد خضع هو بالكامل لتلك الاستراتيجية، للوسائل والأساليب التي تلجأ إليها إدارة التعليم الاستعماري في مصر، وهي تُعدّ، بنفس طويل، تصوّرات محكمة، لزرع الفكر الاستعماري في الوسط التعليمي، من خلال البرامج الدراسية التي تستحضر فيها فقط تاريخ الإمبراطورية العظمى، وأمجادها، ومآثرها، وأبطالها، وآدابها وفكرها، وتطمس بالمقابل، وبصورة تامة، كل ما يتصل بالبيئة المحلية للمتعلّم وتراثه وتاريخه، فينشا عارفا بقيم الإمبراطورية، ومحاكيا تطلعاتها الكبرى، لكنّه جاهل بكل ما يتصل به وبلاده[53].

وضمن هذه الآفاق الصارمة للتوجيه التربوي المخطّط له بإحكام كان الخطاب الاستعماري يصوغ وعي المتعلّمين ضمن قوالب محدّدة بعيدا عن أي نوع من المساءلة والتفكير الحر. وسيكون للمرأة نصيب، وإن كان متأخرا من كل هذا، فقد وقفت الإدارة الاستعمارية موقفا سلبيا من تعليمها، ولم تحلّ هذه القضية إلا في وقت متأخر من النصف الأول من القرن العشرين.

كان تعليم المرأة قد تطوّر في مصر ببطء ملحوظ، فلم يُعرف التعليم الحكومي إلاّ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولكن نشاطات تعليمية موازية قامت بدور لا ينكر في هذا المجال، منها المدارس التبشيرية التي استقبلت بعض القبطيات والأجنبيات، وبخاصة بعد العقود الوسطى من القرن التاسع عشر، وهو ما كانت بلاد الشام السبّاقة إليه، لكن الحكومة افتتحت في عام 1832 مدرسة (الحَكِيمات) هي مدرسة بسيطة تهدف إلى إعداد مهارات نسائية لإغراض التوليد، فكانت خريجات هذه المدرسة يعملن كقابلات، وأشرف على هذه المدرسة منذ نشأتها الفرنسي «أنطوان كلوت بك»، وكانت «سوزان فوالكين» الفرنسية المتأثرة بأفكار «سان سيمون» هي أول مديرة لها، كانت إدارة المدرسة والإشراف عليها فرنسيا يجري فيه تداول السلوك الفرنسي حتى في موضوع التوليد، وكما هو متوقّع في مجتمع تقليدي واجهت المدرسة صعابا حقيقية، تمثّلت في عدم إقبال النساء عليها، ومع أنها صُمّمت لتدريب ستين متعلِّمة، لكنها ظلّت خمس عشرة سنة مفتوحة الأبواب لكي يكتمل العدد

---

(53) إدوارد سعيد، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت، دار الآداب، 2000.

المطلوب، وعدم الإقبال كان مجرّد مشكلة أولى، فقد تعامل الرجال بجفوة قاسية مع خريجات المدرسة، بأنَّ امتنعوا من تزوجهنّ، وهذا يكشف نظرة دونية ممزوجة بالشكّ تجاه مهنة التمريض ظلّت فاعلة إلى وقت قريب، إن لم تكن مازالت فاعلة في بعض المجتمعات العربية، مع أنَّ الخرّيجات مُنحن رتبة ضابط، ورُحن يمارسن عملهنّ بصورة فاعلة، وفي ضوء هذه الحقيقة المرّة، صدرت الأوامر لترتيب الزواج بين الخريجات والضباط من الأطباء، ولتسهيل هذا الإجراء كانت الحكومة تسهّل عمل الزوجين في مكان واحد، وتمنحهما بيتا صغيرا مؤثّثا. وتؤكد «ليلى أحمد» أنَّ هذه المدرسة كانت المشروع الحكومي الوحيد الذي رعته الدولة المصرية في مجال تعليم المرأة في مصر، قبل العقد السابع من القرن التاسع عشر، ثم فُتحت أول مدرسة ابتدائية للبنات في عام 1873، وفي السنة الأخيرة من ذلك القرن كان عدد الطالبات في مصر 863 طالبة(54).

وهذه صورة مُعتمة جدا عن أحوال التعليم النسوي في بلد يعدّ بالملايين، فلم تكن المرأة قد دخلت في وعي المعنيّين بالتعليم، بوصفها عنصرا يحتاج إلى ذلك، ولهذا يندر أن نجد ناشطات في مجال الثقافة والعمل النسائي من المصريات في القرن التاسع عشر، إلاّ قلة تعدّ على أصابع اليد الواحدة، ومعظم المشتغلات كنّ من الشاميّات اللواتي تلقّين تعليما مبكّر في بلاد الشام ونزحن إلى مصر، أو إنّهن من الشاميّات اللّواتي كان استقرارهنّ في مصر قد سبق هذه الفترة. وشكّلن طليعة ذات شأن في أدب المرأة العربية والثقافة النسوية. وزاد من صعوبة كل ذلك، بما فيه تعليم الذكور والإناث سياسات التعليم الاستعمارية التي حرصت بريطانيا عليها في مصر.

ظلّ التردّد وعدم الاهتمام بتعليم المرأة العلامة المميزة لمسار التعليم في مصر، ويمكن التمثيل على ذلك بمثال يكشف ذلك بشخص «نبوية موسى» (1886-1951) فسيرتها تفضح تضافر المجتمع التقليدي والسلطات الاستعمارية البريطانية في وضع العراقيل أمام تعليم المرأة، إذ رفضت العائلة تعليمها، فاحتالت لتخطّي هذه العقبة المباشرة، لكنها ووجهت بسخرية شديدة من المجتمع لثنيها عمّا تطمح إليه، ولما تقدّمت بدراستها، وحاولت إجراء امتحان البكالوريا تعاملت معها السلطات الاستعمارية

---

(54) ليلى احمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم، وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 144 و145.

بطريقة فجّة تخالف المبادئ التي كانت تعلنها، فقد شهّر بها، وسخر منها المستشارُ البريطاني للتعليم «دنلوب» بنفسه علنا، وطلب منها عدم الدخول لإجراء الامتحان، إذ لم تكن هناك في الأصل مدرسة ثانوية للبنات، فاضطرّت «نبوية موسى» لأداء امتحانها في غرفة خاصة ملحقة بمدرسة للذكور، ووسط معارضة الجميع واستغرابهم نالت درجة البكالوريا في عام 1907، ومع أن الصحف احتفت بذلك الحدث، ربما لغرابته بالنسبة لها، فإنَّ التجربة كانت قاسية على النساء، فيما يبدو، إذ لم تنل البكالوريا أية طالبة مصرية بعد ذلك إلاَّ في عام1927(55). وقد حالت السلطات الاستعمارية دون التحاق «نبوية موسى» بالجامعة التي ظلّت حكرا على الرجال لعقدين بعد ذلك، مرت عشرون سنة قبل أن يتم هضم المجازفة التي قامت بها نبوية موسى.

ليس وصف الصعاب التي واجهت تعليم المرأة موضوعا مقصودا لذاته في هذا السياق، إنما يراد منه القول بأنَّ التعليم، للذكور والإناث لم يكن يحظ برعاية رسمية من الدولة، ولما وقعت مصر تحت السيطرة الاستعمارية المباشرة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كانت السلطات البريطانية تتحكّم في اتجاهات التعليم ومساراته، ولم تكن مصر أفضل من غيرها في ذلك، فقد كانت المناطق الأخرى ترزح تحت الاحتلال العثماني. وعلى العموم كانت الجهود الفردية هي التي لعبت دورا مباشرا في قضية طبع الأدب العربي والتعريف به، وهي أيضا التي أسهمت بدرجة أساسية في معرفة الثقافات الأخرى والتعريف بها، ومع أنَّ تلك المؤثرات ظلّت عامة، ولم تخضع لتنظيم مُحكم، باستثناء الجهود التي أثمرتها أنماط التعليم الاستعماري البريطاني المتأخر في مصر، فإنَّ الحراك الاجتماعي والثقافي قد بدأ يعلن عن نفسه خلال هذه الفترة، وكثير من أسباب ذلك الحراك متّصل بحالة المجتمع والثقافة العربيين.

10. خاتمة

حرصنا في هذا التمهيد على عرض جانب من الوقائع العامة المتّصلة بموضوع التأثير الذي مارسته الثقافة الغربية على الثقافة العربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتحليل بعض مظاهره، وهدفنا من كل ذلك إلى كشف درجة التأثير، واتضح

---

(55) مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ترجمة علي بدران، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، أنظر التفاصيل ص68-77.

بأنه محدود، وأقل بكثير مما يشاع عنه، واخترنا لذلك ما يعتبره الكثيرون أهم تلك المظاهر، وهي الحملة الفرنسية، وأضفنا إلى ذلك جملة من الوقائع الخاصة بأسبقية بلاد الشام في مجال العلاقة بالثقافة الغربية، وازدهار الاهتمام بالمرويات السردية، وانتهينا إلى قضية التعليم، وعلاقته بالتحيّزات التي حرص عليها الخطاب الاستعماري، وغايتنا من ذلك وضع أهم تضاريس الخارطة الثقافية العامة تحت النظر ليكون استحضارها سهلا، بوصفها خلفية تضيء المسار الذي يتخذه البحث في الفصول اللاحقة، ونحن نمضي في الاقتراب إلى موضوعنا الأساس: السردية العربية الحديثة. ومع أن هذا التمهيد كرّسناه لرسم الأفاق العامة للحالة الثقافية في تلك الفترة، فإننا نحرص كثيرا ألا يتمّ ذلك بمعزل عن قضية السرد مباشرة، وأخص بالتحديد صلة الرواية بالنوع السردي الذي تنتمي إليه، وعلاقة كل ذلك بالتمثيل السردي، ثم بزوغ الرواية كنوع جديد في الآداب الغربية، وهو ما نعتبره اقترابا أكثر يفضي بنا إلى موضوعنا، وكل ذلك سيكون محط اهتمام الفصل القادم.

الفصل الأول

الـرواية: تفاعلات التجنيس والتمثيل

1. مدخل

لايمكن لبحث يتوخّى تحليل السياق الثقافي الذي نشأت في أطره السردية العربية الحديثة، ويعنى بالكيفية التي تشكّل فيها هذا النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، أن يهمل جملة الأفكار النظرية والنقدية التي تبلورت حول السرديات عموما، والرواية بوصفها نوعا أدبيّا خصوصا؛ ذلك أن الرواية استثارت عددا يصعب حصره من الآراء والتصوّرات حول نشأتها وتاريخها وأصولها وخصائصها وأبنيتها، وتراكم حولها تراث نقدي- نظري عظيم الأهمية ليس من الحكمة ألاّ يُستحضر جانب منه في بحث يتّصل من جهة به، وينفصل عنه لكونه يعالج قضية جزئية، هي الرواية العربية، ولهذا السبب، وجدنا أن ندشّن لبحثنا بالموضوع النظري الذي يتّصل به مباشرة، قصدتُ بذلك إشكالية التجنيس الخاصة بالنوع الروائي، ثم بيان الوظيفة التمثيلية للرواية، وهما الركيزتان الأساسيتان في المباحث النظرية والوظيفية للسرديات، وبعد ذلك الوقوف على أهم الآراء التي تعرّضت لأصول الرواية ومنابتها، بغية تهيئة المناخ النظري والتاريخي والنوعي الذي نريد أن ننزّل الرواية العربية في أطره.

وفي الوقت الذي نؤكّد فيه على تشارك الأنواع السردية في الخصائص العامة، نؤكد أيضا على تمايز الخصائص المكوِّنة لكلّ نوع سردي بحسب المحضن الثقافي الذي ترتبط به، وتنشأ فيه، وبعبارة أخرى لايمكن نظريا، وطبقا لشروط النوع الروائي عزل الرواية العربية عن التراث النوعي العالمي الذي يلتقي في السمات الكبرى المميزة له، ولايمكن في الوقت نفسه استخلاص تلك السمات وتجريدها، وتطبيقها على الرواية العربية كما هي، فالسمات العامة لا تتعارض مع الخاصة، لكن الأخيرة تضفي

طابعها على الرواية ضمن بيئة ثقافية معينة وظرف تاريخي معروف، وبهذا نريد الانتهاء إلى أن الرواية العربية تتصل بالنوع الروائي وتنفصل عنه في الوقت نفسه في امتلاكها خصائص ذاتية لا يشترط توافرها، بالدرجة نفسها، في الظواهر الروائية المناظرة، سواء كانت أوروبية أو يابانية أو أفريقية أو أمريكية لاتينية... الخ، فالتمايز بين هذه الظواهر الروائية تمايز طبيعي فرضته السياقات الثقافية المتباينة التي أضفت خصائصها على الظواهر الروائية، والرواية العربية لن تشذّ عن هذه القاعدة، لكن الظواهر الروائية بأجمعها أفرزت مع الزمن خصائص نوعية عامة تعتبر قواعد عليا مميزة للنوع نفسه، وقد وجدنا من المناسب أن يكون كل ذلك حاضرا بوصفه خلفية نظرية للموضوع الذي نتهيّأ لمناقشته وتحليله.

2. الرواية وقضية الأنواع الأدبية

ظهرت الرواية باعتبارها أكثر نُظم التمثيل اللغويّة قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيّات الواقعيّة والثقافية وإدراجها في السياقات النصيّة، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيّلة توهم المتلقّي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلّى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيليّة، وبهذه الميزة تكون الرّواية قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، وتكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها، وقد يفسّر هذا جانبا من الحيوية والتجدّد اللّذين تتصف بهما الرّواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة، ولم توقّر بصورة كاملة عالما ثابتا، إذ إنَّ تمثيلها المتنوّع الذي لا يخضع لمعايير ثابتة جعلها نوعا سردّيا حيّا يتبادل استشفافات لانهائية مع المغذّيات المحيطة به، سواء أ كانت مرجعيات حقيقية كالوقائع والأحداث، أم ثقافيّة كالأنظمة الفكريّة والعقائديّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة، وعلى هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعليّة والتواصليّة بين العوالم الخارجيّة والعوالم النصيّة، وذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الذي جعلها نوعا متجدِّدا له القدرة على إعادة النظر في كلّ ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها.

إنَّ معالجة الرواية بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيات الثقافيّة والأنواع السرديّة، لن يخفض من قيمتها الإبداعيّة، ولن يحول دون النظر إليها على أنّها نصّ أدبي في المقام الأوّل. ولا يقصد من إبراز وظيفتها التمثيليّة الانتهاء إلى اعتبارها وثيقة تسجيلية،

تعكس الواقع وتصوِّره بتفاصيله، إنما يراد بالتمثيل هنا الكيفية التي تقوم بها النّصوص في إعادة إنتاج المرجعيّات على وفق أنساق متّصلة بشروط النّوع الأدبي، ومقتضيات الخصائص النصيّة، وليس امتثالا لحقيقة المرجِع، فالمرجِع مجموعة أنساق ثقافيّة محمّلة بالمعاني الاجتماعيّة والنفسيّة والفكريّة في عصر ما.

إنَّ التراسل بين المرجعيّات والنّصوص السرديّة، يتم على وفق ضروب كثيرة ومعقّدة من التواصل والتفاعل؛ وليس المرجعيّات وحدها هي التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنّصوص، فتقاليد النصوص تؤثّر أيضا في المرجعيّات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معيّنة وقبولها، ويظل هذا التفاعل مطّردا، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيّات والنصوص. وغالبا ما يدفعان كلاهما - المرجعيّات والنّصوص على حد سواء - بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أبنية تترتّب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النّصوص وأساليبها وموضوعاتها، سرعان ما تتصلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعيّة والأدبيّة، فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات بينهما على وفق أنساق جديدة، وتتدخّل عملية التلقّي بكل مستوياتها لتثبيت الأنواع الجديدة وتقبّلها، ذلك أنَّها الوسيط المنشّط لكل من المرجعيات والأنواع.

ينبغي علينا التأكيد بأنّ العلاقة بين النّصوص والأنواع والمرجعيّات قضية أساسية في كل بحث يروم تقديم تفسير لظهور الرواية، وهي من ناحية أخرى متّصلة على أشدّ ما يكون الاتصال بنظرية الأنواع الأدبية التي استأثرت باهتمام بالغ من لدن خيرة الباحثين المختصين في هذا الموضوع. ومادمنا نبحث في السياق النظري لتشكّل النوع الروائي فيحسن بنا الوقوف على الخلفيات الثقافية التي بلورت فكرة الأجناس الأدبية، عسى ذلك يكون مفيدا في إضاءة التكوّن الصعب للنوع الروائي، كما فسرته الثقافة الغربية، وكما سيكون مفيدا في إعادة تفسير نشأة الرواية العربية، سواء في حال المقارنة بين نشأتي الروايتين الغربية والعربية، أو في اختلاف الظروف الثقافيّة المسبّبة للنشأة بينهما. وعلى الرغم من أنَّ الروايتين تشتركان في الانتماء إلى نوع أدبي واحد، لكن هذا الانتماء المشترك لا يفترض تناظرا في السياقات الأدبية والتاريخية والاجتماعية التي احتضنت كلا منهما، ولا يفترض أيضا تماثلا كاملا بين الطريقة التي نُسجتْ بها العناصر السردية والأسلوبية فيهما، فالاتصال العام بدائرة النوع لا يلغي الانفصال الخاص في السمات الفنية، فالنوع من التطوّر والثراء بحيث أنَّه لا يلزم التطابق بين النصوص المنتمية إليه.

مرّت نظرية الأنواع الأدبيّة، كما تبلورت في الثقافة الغربية، بمرحلتين أساسيتين: مرحلة قديمة بلغت ذروتها بالكلاسيكيّة الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارّات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره، ومرحلة وصفيّة ظهرت حديثاً، لا تعنى بحكم القيمة، ولا تحدّد عدد الأنواع الأدبيّة تحديداً فاصلاً، ولا تقول بقواعد نهائية وصارمة، وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبيّة. وهذا الأمر هو الذي دعا «أوستن وارين» إلى تعريف النوع بأنه: جملة من الصنعات الأسلوبيّة تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ، والكاتب الجيد يمتثل جزئياً للنوع كما هو موجود، ثم يمدّده تمديداً جزئياً[1].

لم تكن هذه الفكرة لتظهر في منأى عن الحركة الثقافية العارمة التي بدأت، في مطلع القرن العشرين، تعيد النظر في كثير من المسلّمات التي كان الفكر القديم، بما فيه الفكر النقدي، ينظر إليها بوصفها حقائق ثابتة، ومنها المذاهب الفلسفيّة والتيارات الأدبيّة، ومناهج النقد، وشمل ذلك، بطبيعة الحال، نظرية الأنواع الأدبيّة؛ فحركة المراجعة الجريئة هذه تبلورت في كلٍّ من النقد وتاريخ الأدب، وأسهمت في انهيار التصوّرات التقليديّة، وبداية تشكّل تصوّرات مختلفة، إذ أرجع «رينيه ويليك» انحسار أهمية نظرية الأنواع الأدبيّة في القرن العشرين إلى الأثر الكاسح الذي تركه كتاب «الجماليات» لـ«كروتشه» الذي ظهر في عام 1902، ذلك الكتاب الذي لاقى قبولا وترحيبا كبيرين في الأوساط النقدية، وبخاصة في مجال الآداب والفنون، فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبيّة ذا أهمّية؛ لأنَّ الحدود بينها صارت تُعبر باستمرار دون أي تهيّب، فالأنواع تُخلط وتُمزج فيما بينها، والقديم منها يُترك أو يُحوّر، وتُخلق أنواع جديدة إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكٍّ[2].

هذه الملاحظة الثاقبة ظهرت بوصفها ثمرة لتداخل الأنواع، وسرعان ما ألتقطها المعنيّون بنظرية الأدب، وخصوصا أولئك الذين يصدرون عن تصوّرات لسانية وبنيوية، فطوَّروها واستثمروها في إعادة النظر مجدّدا في قضية الأنواع الأدبيّة؛ إذ فسّر

---

(1) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 247.

(2) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، 1987، ص 376.

«تودوروف» انهيار الحدود الفاصلة استناداً إلى مبدأ التوسّع وليس الحصر، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النصّ، بعد أن مهّدت «الشعرية» السبيل لذلك(3).

وكانت هذه بداية مهمّة عمّقت فكرة التحرّر من التصوّر الأرسطي الموروث عن الأنواع الأدبية، وبخاصة بعد أن ضيّقتْ التفسيراتُ المدرسيةُ التي ظهرت في أوروبا خلال القرون الوسطى وعصر النهضة ذلك التصوّرَ، وقَصَرتْهُ على حدود ضيّقة، في ضوء الآداب القديمة، وفي مقدمتها الإغريقيّة، وانتعش ذلك التفسير مع الكلاسيكيّة الجديدة التي تريد امتثال النصوص لقواعد النوع الأدبي ومعاييره، لكي تكتسب قيمتها الأدبيّة، دون النظر إلى وظائفها وخصائصها الجّديدة، وانتهي الأمر عند «جنيت» إلى مفهوم «جامع النَّص» في دعوة لدمج كلِّ المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد وشامل، يتجاوز النَّوع بذاته للبحث في الجّامع المشترك للنصوص(4).

يلاحظ أنَّ التصوّر الذي أقامه «أرسطو» للأنواع، استناداً إلى مفهوم المحاكاة الذي فصّله في كتابه «فن الشعر» وظلَّ مولِّداً، طوال أكثر من ألفي سنة، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، قد بدأ يتعرّض لهزّات جامحة لا تُخفى، فظهرت الحاجة الماسّة لضمّ أنواع أدبية، لم تكن معروفة لا في عصر أرسطو ولا العصور اللاّحقة، إلى العالم الأدبي، وتغيّرت النظرة القديمة القائلة بضرورة حصر الخصائص وتبيان القواعد، وتنظيم الأبنية، وضبط الأساليب، بهدف الوصول إلى معايير مستخلصة من النصوص المتقاربة، لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع، إلى فكرة توسيعيّة تريد أن تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبيّة بشتّى أنواعها. ولكن هذا الموضوع لم يتم بمعزل عن فكرة المراجعة الهادفة إلى ضبط العلاقات بين النصوص وأنواعها.

من المعلوم أنّ تلك المراجعة الشاملة التي عمّت الفكر النقدي هدفت إلى إعادة النظر بالموروث الأرسطي الذي تصلّب في القرون الوسطى، وانتهى به الأمر إلى تثبيت معايير بلاغية صارمة تتحكّم في جماليّات الأدب وسماته، فلم تعد تلك الجماليّات

(3) تزفتيان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال، 1986، ص 86.

(4) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، توبقال، 1986، ص 92.

نتاجا لقدرات إبداعية خاصة بالنصوص والمؤلفين، إنما هي جماليّات ناتجة عن الدرجة التي تتوافق فيها النّصوص مع المعايير الكلاسيكيّة التي شاعت آنذاك، وسيطرت على الأذواق الأدبيّة، وصاغت تصوّراتها، قبل أن تظهر الشكوك الأولى على يد الرومانسيين الذين دشّنوا لحركة المراجعة الحقيقية التي بدأها الشكلانيون الروس، فالبنيويون، ثم أقطاب المناهج السيميائية المتأخّرة.

لعلَّ إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النّصوص الأدبية والنّوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومتشعّب حول ماهيّة تلك العلاقة، ظل قائماً منذ أرسطو إلى الآن، وبعيداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلة به، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص التي تندرج في إطار جنس ما، وهو حديث يشكّل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر، متصل هذه المرّة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأنواعها، وهنا تثار أسئلة عدّة، فهل تصوغ النّصوصُ نماذجَها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائص محدّدة على النّصوص الأدبية؟وهل تعدّ النّصوص مغذِّيات للنوع المباشر، ثم للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النوع أم أنّه هو الذي يغذِّيها بخصائصها؟وما نوع التحوّلات الفنيّة والتاريخيّة المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأفول؟وهل يمكن أن تبقى الأجناس والأنواع في حال غياب نصوصٍ تنتظم في أفقها؟وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها وأنواعها؟وأخيراً هل تتبادل الأجناسُ والأنواعُ و النصوصُ، تأثراً وتأثيراً، خصائصَها وأنساغَها ووظائفَها فتحيا معاً بوجودها، وتموت معاً بانعدامها؟ أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقة بين الجنس والنّوع من جهة والنّص الأدبي من جهة أخرى، ودرجة التفاعل بينهما، وذلك بهدف فحص العلاقات بين الاثنين بالدرجة الأولى، ثم الانتقال بعد ذلك إلى التحوّلات الداخليّة في بنية الأجناس والأنواع والنصوص، سواء أ كان ذلك بتأثير من القواعد الداخلية لها، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثرة فيها.

3. ثنائيّات: اللغة والكلام والنوع والنصّ

كثيراً ما تبنّى النقّاد المحدثون في مجال نظرية الأدب، العلاقة التي اكتشفها «دي سوسير» بين الكلام واللغة، واعتبروها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النصّ والنوع الأدبي، وبما أنَّ مؤدّى تلك العلاقة هو النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فرديّاً يترتّب ضمن قواعد معياريّة هي اللغة، و أنَّ تلك القواعد أنظمة تجريديّة اشتقّت

عبر تراكم الأفعال الكلامية؛ فإنَّه، وبالتناظر نفسه، يمكن اعتبار النصّ الأدبي تعبيراً فردياً يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه، فقواعد ذلك النوع كانت تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنيّة لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها، وعلى هذا فالعلاقة مُحكَمة بين الاثنين، وإلى مثل هذه العلاقة يشير «ألستر فاولر» حينما ذهب إلى أنَّ النصَّ الأدبيَّ سجلٌّ لفعل كلامي متخصّص، يقوم مؤلّف ما بخلقه وتحويله بالقدر نفسه الذي يعبّر به المتحدّثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحويّة مشتركة متصلة بمنظومة تقاليد أخرى متخصِّصة؛ ذلك أنَّ فعل المؤلّف الكلامي الفردي هو كلام parole وهو اتصال مشروط متفرِّد، وعلى الرغم من أنَّه يعتمد على تقاليد مشتركة سابقة، فإنه قد يُعدّل تلك التقاليد الأدبية لينشئ تقاليد جديدة، وهذه بدورها تصبح لغة langue لكلام لاحق(5).

طبقاً لهذا التصوّر تتكوّن الأنواع الأدبية بناء على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة معا في عمل أدبيّ واحد، ولكنّ الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل: البناء، والشكل، والتناسب البلاغي؛ فالملحمة تُعرف، من بين أنواع أخرى، بأسلوبها الرفيع، وصيغها، ومشاهدها، وتشبيهاتها، وتُعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة، مثل: التكرار النسبي للمشاهد السردية، وتغيرات المكان، وهيمنة السرد الذي يهدف إلى الإخبار، والإهمال النسبي للحبكة، والشخصية، والوصف. إلى ذلك فإنَّ الموضوعات الرئيسة تظهر بدرجة مهمة بوصفها مؤشّرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية، وهكذا تتمايز الأنواع بما تحتويه النّصوص من سمات خاصّة، وهي تتغير من ناحية القيمة، أو تنتهي إذا ما توقَّفت النصوص عن تزويدها بخصائصها، وعلى العكس، يصبح النوع مهجوراً، إذا فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها.

يؤكد «فاولر» أنَّ تاريخ الجنس الأدبي يمر بمراحل ثلاث: في الأولى: يتجمع مركّب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثانية: يستقيم ذلك الشكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة: قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النوع بطريقة جديدة، فينحسر الشكل الأساسي له، ويتوقّف، وينبثق نوع جديد. وهذه المراحل قد

(5) ألستر فاولر، حياة وموت الأشكال الأدبية، ترجمة شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ع 2 لسنة 1998، ص 4.

تتداخل فيما بينها، وربما تظهر في نصٍّ واحد، وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو القول بأنّها أشبه بسلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة، ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس، والأمر إنما هو مسالة انصياع غير واع للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً، وتفهم متطلباته وشروطه، وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع(6).

هذا التفاعل المتطوّر بين قاعدة معيارية وتجلّيات نصيّة تتغذّى منها، لا يكشف لنا فقط فكرة تشكّل النوع وتفكّكه، إنما يكشف الترابط الحرّ، وغير المقدّس، والمتجدّد، بين إطار عام للتعبير يتوفّر على قواعد عامة ونصوص تجاورها، فتندرج فيها، وتمتثل لها فتكون جزءا منها، وتتقاطع معها فتتمرّد عليها لتبذر نوعا مختلفا. واضح أنَّ كلَّ هذا الجهد كان ينظر إلى موضوع نظرية الأدب، بما في ذلك العلاقة بين الأنواع والأجناس، والأنواع والنصوص من زاوية توافر المعايير الأسلوبيّة البنائيّة، وسرعان ما قوبلت هذه النظرة الأحادية بنقد معمّق سعى لتجاوز القصور الواضح فيها، وطرح بديلا يستند إلى تصوّر مختلف. واتجه الاهتمام بدرجة ملحوظة إلى الأنواع السردية.

4. الأنواع الأدبية ونظرية الصيغ

سعى «روبرت شولز» إلى تخطّي نظرية الأنواع الأدبية بمعناها التقليدي، وما أورثته من خلافات بين الباحثين، وبخاصة من جهة التعليقات والحواشي التي تراكمت حول التصوّر الأرسطي، وما تفرّع عنه من آراء كثيرة، وذلك بأن استبدل بنظرية الأنواع الأدبية نظرية اصطلح عليها «نظرية الصيغ» وهي تقوم على درجة «التمثيل» الذي يقدّمه الأدب السردي للعالم الذي يشكّل مرجعاً له، وفيها يقرّر الفكرة الآتية: إنَّ كلَّ الآثار التخيليّة قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخيليّة القاعديّة تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل - مهما كان - وعالم التجربة. إنَّ العالم التخيّلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساوياً له، وهذه العوالم التخيليّة تتضمن مواقف عُرفت بالرومانسيّة والهجائيّة والواقعيّة. إنَّ التخيّل يمكن أن يقدّم عالم الهجاء المنحطّ، أو عالم الأنشودة العاطفيّة البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي، لكنّ العالم الحقيقيّ محايد أخلاقياً، أما

---

(6) م. ن. ص 11 و 12.

العوالم التخيّليّة فإنها مُحمّلة بالقيم، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا - ونحن نحاول تبيّن موضعها - نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص. إنَّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليّين في عالم مثاليّ، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأرديا الغارقين في الفوضى، أما المأساة، فإنها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى[7].

واضح أنَّ «شولز» مازال من ناحية مبدئية، يتحرّك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثّرة بصورة نهائية، فهو يسعى ضمناً إلى التوفيق بين «المحاكاة» الأرسطية و«التمثيل»، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي الممكن بين الواقع والتعبير، وبوصف التخيّل السردي تعبيرا، فإنّه، بوساطة التمثيل، يتأرجح بين رتب ثلاث، أشار إليها «شولز» بدقّة، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصة بها، ونصوص التخيّل السردي تتردّد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها، وبالنظر إلى أنَّ الصيغة الواقعية في التخيّل تقع بين صيغتين، تقدّم الأولى العالَم بأفضل مما هو عليه، وهي الأنشودةُ العاطفيّة الرومانسيّة، وتقدّم الثانيةُ العالَم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية، فإنَّ المأساةَ تقع بين القطبين، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي، مع الأخذ بالاعتبار التنوّع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسيّة أو الصيغة الهجائيّة، وفي هذا المجال يتحقّق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الغربية خلال القرن التاسع عشر خاصة. على أنَّ هذا الحدّ الوسط للتمثيل، ينطوي على تنوّع خاص به يُضفي على كلِّ شكل درجةً من الخصوصية المميزة للصيغة السردية المعتمدة.

أدّت نظرية الصيغ، كما طرحها «شولز»، إلى بروز مواقف مختلفة بشأنها، ومن ذلك قام «ستمبل» على سبيل المثال، في آن واحد بنقدها وتعديلها، هادفا إلى تطويرها، بعد أن وجدها لا تولي التلقّي أهمية كبيرة، ورأى أنَّها تستدعي النقاش في مواطن عدّة، وبخاصة أنَّ بناء مختلف صيغ التمثيل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقّي من قبل القارئ من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة كمتلقٍّ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها. وقد احتجّ على الغموض الكامن في نظرية الصيغ؛ لأنّه لا يرى الكيفيّة التي يتمّ بها وصف العلاقة بين عالم التخيّل وعالم الواقع

---

(7) روبرت شولس، صيغ التخييل، ضمن كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» كارل فيتور وآخرون، ترجمة عبد العزيز شبيل، جدة، النادي الأدبي-الثقافي، 1994، ص 97، 99.

على وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ) ناهيك عن الحديث حول علاقة تساوٍ بين هذين العالمين، واعتبر كل ذلك مدعاة للشكّ، وينطلق من رؤية تبسيطية لقضية معقّدة.

ولإغناء نظرية «شولز» اقترح «ستمبل» أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظِّمة، أو كميّزات تُستخدم لتكييف المتلقّي بطريقة أو بأخرى، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل أجناسيّ جديد، وذلك لأنَّ ما تحتاج إليه الصيغ، كما يرى، هو بروزها في شكل ما، يجعل أمر إدراكها ممكناً، وهنا فإنَّها ستندرج ضمن السُنن التاريخيّة سواء أ كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية. . . الخ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف؛ لأنّها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج مواز للواقع، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج، فتتضافر كلٌّ من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتيهما، وهو الشرط الأساسي لكلّ عملية تلقٍّ(8).

وهذا التعديل القائم على الملائمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل «ستمبل» يخلص إلى أنَّ مضمون نظرية «شولز» يؤدّي، بصورته المنقحّة، وظيفة ابستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية.

5. التمثيل وثنائية الدال والمدلول

إنَّ قضية التمثيل متّصلة بنوع العلاقة بين الدال والمدلول، تلك العلاقة التي استأثرت باهتمام بالغ من قبل نخبة من الباحثين، وسبر غورَها على نحو بارع «بيرس» في وقت مبكّر قبل أن يغنيها «دي سوسير» ومجموعة كبيرة من اللسانين اللاحقين. ففي أوراق تعود لـ«بيرس» كتبها في نهاية القرن التاسع عشر، ثم عاد فيما بعد لتعميق الأفكار الواردة فيها، ورد تعريفه للعلامة بأنّها شيء ينتج فكرة ما، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة، وهذا الاستنتاج بحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف «بيرس» للعلامة أساساً للسيميائية كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصّصين في الدراسات الدلالية، ومنها أنَّ «بيرس» شدّد في تلك الأوراق على أنَّ موضوع العلامة هو كل ما تنقله، أمّا مدلولها فهو كل ما تعبّر عنه،

---

(8) وولف ديتر ستمبل، المظاهر الإجناسية للتلقي، م. ن . ص 120 وما بعدها .

وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين، فموضوع العلامة ليس مدلولها.

وبما أنَّ العلامة مُعدّة لتخلق في ذهن المتلقي علامةً أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه، فإنَّ «بيرس» اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ«تعبير العلامة الأول» وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلاً عن موضوعها الخاص، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة بها، بل إنَّها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع، وقد اصطلح عليها «أساس التمثيل» وهذا يعني أنَّ التعبير لم يعد فكرة، إنما صار علاقة ثانية، وإن كانت هنالك فكرة، فهي فكرة العلامة الثانية، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى، وفي هذه الحالة يلزم أن تتوفر علامة لهذه الفكرة، فهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى، لأنّه موضوع مفكّر به، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى.

ومن الواضح، كما يعقب «أمبرتو إيكو» أنَّه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأنَّ «بيرس» كان يعني بـ«الموضوع» شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه «أوغدن» و«ريتشاردز» لـ«المرجع» لا بسبب أنَّه ظل يُثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة، بل لأنَّ ذلك يتمّ لعبارات بعينها، تعبّر مباشرة عن موضوعها(9).

تتوافق فكرة «بيرس» في مضمونها مع فكرة «دي سوسير» التي ظهرت أيضا في تلك الفترة تقريبا، وهي تؤكد بأنَّ العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع، إنما على الأفكار المتصلة به، فيظهر من ذلك أنَّ كلَّ تعبير تلزمه علامة، بل هو بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة، يتبيّن أنَّ التمثيل لا يقوم إلاَّ بوظيفة التعبير المتواصل، إذ ينتج كلُّ تعبير فكرةً عمّا يقوم بتمثيله، وهو ما أشار إليه «بيرس» من أنَّ موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيراً، فسلسلة من التمثيلات لا نهاية لها، وكل منهما يمثل ما وراءه، إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل. والواقع أنَّ ذلك هو التمثيل منظوراً إليه وقد تجرّد من أغطيته التي يمكن إغفالها. غير أنَّ هذه الأغطية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً، بل إنَّ شيئا أكثر شفافيّة يحلّ مكانها ببساطة. وهكذا يظهر لنا التمثيل على أنَّه تراجع إلى الوراء دونما نهاية. فالتعبير إن هو إلاَّ تمثيل آخر وقد حمل

(9) إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 32.

مشعل الحقيقة، والتمثيل بوصفه كذلك، يحوز ثانية تعبيره المخصوص. وتلك هي سلسلة لا متناهية أخرى[10].

استخلص إيكو النتيجة الآتية من تصوّرات «بيرس»، وهي نتيجة تدعم فكرته التأويلية للنصوص الأدبية، فـ«بيرس»، طبقا لـ«إيكو»، إذ راح يصوغ صورة سيميائية، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيلٍ موالٍ، كشف عن واقعيته المتصلة بالقرون الوسطى، فهو لم يفلح في تبيان: كيف أنَّ علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع؟ أضف إلى ذلك أنَّ علاقة دلالة ملموسة قد تتيه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامات كثيرة، في عالم محدود إلاَّ أنَّه يفيض إلى ما لا حدّ له، بالمظاهر السيميائية الطيفية[11]. هذه الفكرة يمكن توظيفها، بدرجة فاعلة فيما يخص قضية تمثيل النصوص السردية لمرجعياتها، فاستناداً إلى هذا التصوّر، تقوم تلك النصوص بتمثيل المرجعيات على وفق درجات متعاقبة في إيحاءاتها، فكلما أنتجت علامة، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى، ضمن نسق آخر.

التمثيل لا يتحدّد بسطح النص السردي، إنما يتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة، للعوالم والمرجعيات الثقافية (=الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية.. إلخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصيّة لها، يتمّ فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصيّة متخيّلة، تناظر عبر عملية التمثيل التي بيناها العوالمَ المرجعية. وهذه قضية أساسية تحدد وظيفة التمثيل.

6. التمثيل والعوالم النصيّة

عالج «جيل دولوز» و«فليكس غتّاري» العوالم النصيّة ضمن تصوّر شامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفهم الإنساني. وهي: الفلسفة والعلم والفن، فالشكل الأول: إنما هو تفكير بالمفاهيم، والثاني: تفكير بالوظائف، والأخير: تفكير بالأحاسيس، وبذلك تظهر ثلاثة أنواع من التفكير، تتقاطع وتتشابك، ولكن بدون تركيب ولا تماثل متماهٍ فيما بينها. فالفلسفة تحقّق انبثاق أحداث مرفقة بمفاهيمها، والفن يقيم نُصباً مرفقة باحساساتها، والعلم يبني حالات للأشياء مرفقة بوظائفها، فيمكن إنشاء نسيج غنيّ من

---

(10) م. ن. ص 45.

(11) م. ن. ص 53.

الترابطات بين المسطّحات. ولكن لشبكة المسطّحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية، حيث يصبح الإحساس نفسه بمفهوم أو بوظيفة، والمفهوم مفهوم وظيفة أو إحساس، والوظيفة وظيفة إحساس أو مفهوم، لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكّن الآخر من القدرة أيضاً على الحضور، وهو لا يزال بعد غير محدود وغير معروف. كل عنصر مبدع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطّحات الأخرى، ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً. ولكن كيف تتجلّى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابكة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد؟ إنَّها تتجلّى بنوع علاقتها بالسديم، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه تكثيفاً؛ فهي ترسم مسطّح محايثة، يحمل إلى اللامتناهي أحداثا أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية. أما العلم فعلى العكس، إنَّه يتخلى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع، فهو يرسم مسطّحاً من الإحداثيّات لكنها غير محدّدة، هذا المسطّح يحدّد كلّ مرّة حالات معيّنة للأشياء، وظائف أو قضايا مرجعية، تحت تأثير ملاحظين فرديين. والفن يريد خلق متناه يعيد إعطاء اللامتناهي، وذلك برسم مسطّح تركيب، يحمل بدوره نُصباً أو احساسات مركّبة، بفعل صور جمالية(12).

يلاحظ أنَّ «دولوز» و«غتّاري» يشدّدان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلّما دار الحديث عن الفن، ومنه الأدب، ولهذا فالسرد التخيّلي الإبداعي بالنسبة لهما إنما يتشكّل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى، إنما تأثيراتهما فيه، فالمبدع هو مُبرز المؤثرات الانفعالية ومخترعها ومبدعها، وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية، وهو يشرك المتلقّي فيها، فيصير جزءاً من تركيبها. ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها، إنما المهم هو ما يصطلح عليه بـ«علاقات الطباق الاختلافي» التي تدخل فيها الآراء، ومركّبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها، في صيروراتها وفي رؤاها، فـ«الطباق الاختلافي» لا يستخدم لتقريب المحادثات، الحقيقية أو الوهمية، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة، في كل حوار، حتى ولو كان داخلياً.

كل هذا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء «نماذجه»

---

(12) جيل دولوز، فيلكس غتّاري، ما هي الفلسفة؟، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، بيروت، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، 1997، ص 204، 205، 206.

النفسية الاجتماعية، التي تعبر كلياً من خلال المؤثّرات الإدراكية والانفعالية، والتي ينبغي للشخصية أن تبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى. وهذا ما يفترض وجود مسطّح تركيب واسع، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد، وإنما يتبيّن مع تقدّم العمل، يفتح ويخلط، يفكك ويعود فيركب مركبات غير محدودة أكثر فأكثر على وفق تغلغل القوى الكونية.

بهدف توضيح أبعاد هذه الفكرة، يستعين «دولوز» و«غيتاري» بمفهوم «باختين» للخطاب الروائي، الذي يؤكد، بدراسته عن «رابليه» و«دستويفسكي» على تعايش المركّبات الطباقية الاختلافية والمتعدّدة الأصوات مع مسطّح تركيب معماري أو سمفوني، وفي الاتجاه نفسه فإنَّ روائياً مثل «دوس باسوس» استطاع بلوغ فنّ لا يصدّق من الطباق الاختلافي في المركبات التي يشكّلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا، في الوقت الذي يتوسّع فيه مسطّح التركيب إلى اللانهاية ليجرّ معه كل شيء في الحياة، وفي الموت، والمدينة- الكون. أما «بروست» فهو، أكثر من غيره، قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً، وعلى الرغم من حضور كل منهما في الآخر؛ فإنَّ مسطّح التركيب يستخلص تدريجياً، سواء كان في اتجاه الحياة، أو الموت، من المركبات الإحساسية التي يقيمها عبر الزمن الضائع، إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذ تغدو حسية(13).

إنَّ العوالم النصية، والحالة هذه، تشكيل من الأحاسيس الانفعالية الإدراكية التي يثيرها المرجَع عند المبدع، وهي ليست كائنات سردية يشكّلها النصّ على غرار الأشياء الواقعية، لكن «إيكو» الذي ربط ببراعة بين العوالم النصيّة والعوالم الواقعية، قرّر بأنَّ الأولى تقتات من الثانية، لكنّ ما تتصف به العوالم النصيّة هي حرية التشكيل، فثمة مرونة كبيرة في ذلك، والصلة بين العالمين صلة تفسير وتصحيح؛ فالشكل الفني للنصّ الأدبي، كالخرافة على سبيل المثال، يجعلنا نقبل معرفتنا بالعالم الواقعي عند كل خطوة نخطوها ونصحح معرفتنا به، وكل شيء لا يتعّمد النصّ تسميته والإشارة إليه بوضوح، أو يذكر أنّه مختلف عمّا يوجد في العالم الواقعي فإنَّ تلك إشارة إلى مطابقته ومماثلته لذلك العالم وشروطه، وبهذه الصورة تترتب العلاقة بين العالمين(14).

(13) م. ن. ص 184، 196.

(14) أمبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد بن منصور أبا الحسين، الرياض، جامعة الملك سعود، 1998، ص89-90.

يصعب كشف قواعد الصلة التفاعلية بين العالمين، وضبطها منطقيا كما حاولت كثير من المناهج النقدية التقليدية، فهي لا تخضع لمبدأ المحاكاة والانعكاس، ذلك أنَّ العوالم النصيَّة على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها لأنّها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السردي تتوافق مع السُنن الثقافية التي يعتمد عليها المتلقّي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها لأنّها تشكّل نفسها من عناصر تخيّلية مخصوصة تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين.

وعلى هذا اختلف النقاد كثيرا في درجة التمثيل، فبعضهم يجعلها مباشرة أو شبه مباشرة، وبعضهم يراها مقتصرة على المرجع بمعناه المادي، وآخرون يذهبون إلى أنّها تقتصر على العلاقات، وغيرهم يرون أنَّها تتعلق بالقيم والأنساق الثقافية، وفكرة التمثيل بذاتها إذا تحرّرت من التصوّرات اللصيقة بها، وبخاصة فكرتي المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية، ومدّها لتضم تمثيل المرجعيات الثقافية بدلالاتها العامة، بما فيها العقائد والتواريخ والأساطير والعلاقات والقيم الاجتماعية، وكل النسيج المتشابك الذي يشكّل هويات الأمم، فإنّها تصلح ليس في إضفاء قيمة رفيعة على السرديات وأنواعها، باعتبارها وثائق رمزية تعبر تخيليّا عن التطلعات الكبرى للمجتمعات، إنما في إضاءة قضية نشأة الأنواع السردية، وفي مقدمتها الرواية التي تندرج، فيما نرى، ضمن «المرويات الكبرى» التي تسهم في صوغ تصوّراتنا عن أنفسنا وعن غيرنا، عن ماضينا وعن حاضرنا. فقدرتها التمثيلية تمكّنها من القيام برسم صور مجازية عن السياق الثقافي الذي تظهر فيه، ولها إمكانية إعادة تركيب الأرصدة الثقافية، والمؤثرات المعاصرة، بما يجعلها تنخرط في إثراء العالم الذي نعيش فيه. وسنجد في الفقرة الآتية أنَّ نشأة الرواية الغربية لم تكن بمنأى عن بعض هذه الأفكار.

7. الرواية وتمزّق القيم الأصيلة

كان «لوسيان غولدمان» قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحثا عن قيم أصيلة في عالم منحطّ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان «جورج لوكاش» قد قرّره في كتابه «نظرية الرواية» من أنَّ الرواية ظهرت لدواعٍ تتصل بانهيار سلّم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة، والذي عبّرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكاً، فالبطل يربط نفسه مباشرة بذلك العالم، ويحمّلها مسؤولية الحفاظ عليه. وبظهور المجتمعات الحديثة، وانهيار السلّم المذكور، اضطربت العلاقة

بين البطل والعالم. لم يعد البطل مسؤولاً عن العالم الذي انحطّت القيم فيه، وانهارت العلاقات التقليدية التي تفترض الصدق المطلق والمسؤولية الكاملة، والوفاء المطلق، والنماذج التي استقى «لوكاش» منها تصوّراته، هي مجموعة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال منشطرون بين رؤى ذاتية أصيلة، ومجموعة من التصوّرات الجماعية المنحطّة، فموقفهم الإشكالي من هذين العالمين المتنازعين، وسعيهم للتعبير عن رؤاهم تجاه حالة الالتباس هذه أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذّر التوفيق فيما بينهما، كما هو الأمر في «دون كيخوته» و«الأحمر والأسود» و«مدام بوفاري». في هذه الروايات يظهر البطل باحثاً عن قيم أصيلة، في خضم انحطاط عام؛ ولهذا ذهب «لوكاش»، مستعينا بتصوّر «هيغل» إلى اعتبار الرواية ملحمة برجوازية، فالشخصية الإشكالية في الرواية تظهر في الحد الفاصل بين موقف أخلاقي أصيل يعبر إمّا عن قيم كلية وإمّا عن قيم فردية صحيحة، أو موقف أخلاقي منحط تمثله تصوّرات شعبوية سائدة مشبعة برؤى مخادعة، تعبّر عن أنانية الإنسان الحديث وتطلّعاته الوضيعة، وفي الحالتين لا تستطيع الشخصية الإشكالية الاعتصام بالقيم التي تؤمن بها، لأنّها ستُفرد عن مجتمعها، وتُعتبر منبوذة، ولا تكون قادرة على الاندماج بالقيم السائدة التي تعرف انحطاطها لأنّها ستفقد تفرّدها الشخصي، ولهذا تنتهي تلك الشخصيات نهايات مأساوية وسط اشتباك العوالم القيمية التي تحيط بها، كما حصل لـ«دون كيخوته» و«مدام بوفاري».

كان «هيغل» قد هجا العلاقات الاجتماعية البرجوازية الممثلة الحقيقية لعلاقات الإنسان في العصور الحديثة، واعتبر أنّ الإنسان في الأدب الحديث قد تخلّى عن مسؤولياته الأخلاقية، كما كان عليه الإنسان القديم الذي عبَّر عنه أبطال الملاحم القديمة الذين تطابقوا مع عالمهم، فهذا الإنسان على الرغم من أنّه ما يزال مسكوناً بهاجس البحث عن تلك القيم، إلاَّ أنّه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة، وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي؛ لأنّه يعتبر نفسه قيّما على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، وحسب «هيغل» فالفرد البطولي (= في العصر القديم) لا يقيم فاصلاً بين ذاته وبين الكلّ الأخلاقي الذي هو جزء منه، بل يعتبر أنّه يؤلف وهذا الكلّ وحدة جوهرية. أما نحن (=أبناء العصر الحديث) بالمقابل، وبمقتضى أفكارنا الراهنة المشوّشة والمطبوعة إلى الأبد بالنزعة الفردية، فإننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكلّ؛ فما يفعله الفرد إنما هو عمل شخصي خاص به، وهو لا يعدّ نفسه مسؤولاً

إلاَّ عن أفعاله، لا عن أفعال الكلّ الجوهري الـذي هو جـزء منه[15].

حينما ينتدب بطل الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة، يجد نفسه حالا في تعارض مع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى. فالرواية، بوصفها ملحمة العصر الحديث، تتصل بالملحمة وتنفصل في الوقت نفسه عنها، تتصل بها، حسب «لوكاش»، لأنّها نوع تطوّرت عن ذلك السلف العريق، وتنفصل عنها لأنّها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه، فبطل الرواية من هذه الناحية نقيض بطل الملحمة. يتوصل «غولدمان» إلى كشف مظاهر التوازي بين كل من بنية الرواية وبنية المجتمع البرجوازي، منطلقاً من فرضية تقول بأنهما بنيتان متجانستان، وأن تطوّرهما سـيظل متوازياً[16]فالمجتمع البرجوازي طوّر اقتصاداً تبادلياً حرّاً، استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية فيه علاقات جديدة، كما تم استبدال الرواية بالملحمة. وكما يلاحظ فإنَّ «غولدمان»، شأنه شأن «لوكاش» و«هيغل»، يلحّ في هجائيته للقيم التي أفرزها العصر الحديث. إنَّ الرواية تشريح استبطاني للإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً، إنَّها، حسب هذا التصور، «قصة بحث عن قيم أصيلة، وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط، انحطاطاً يتجلّى، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً»[17].

يبدو لنا أنَّ الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً، لأنّه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوروبا. وبذلك فإنَّ «غولدمان» و«لوكاش» ومن ورائهما «هيغل» يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب، فتفاعلات العصر الحديث، وظهور الرأسمالية، واقتصاد السوق، أثّرت في نشأة الرواية؛ من جهة أنّها وضعت تحت تصرّف الأدب مادة جديدة من العلاقات الإنسانية الجديدة، ومن جهة أنّها قضت على مظاهر التعبير الملحمي الذي كان يقوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم، وبه استبدلت نثرا سرديا يصوّر عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية، وهو يكافح في عالم منحط، لا وجود للمثل العليا فيه إلاَّ بوصفها مأثورات متحدّرة من ماضٍ لم يعد له وجود. وبذلك ارتهنت الرواية، تبعاً

(15) هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1981، ص 144.

(16) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، اللاذقية، دار الحوار، 1993، ص 14.

(17) م. ن. ص 21.

لهذا التفسير بالتطوّرات الداخلية للعلاقات في المجتمعات الغربية. فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات.

لم يرد ذكر لفكرة التمثيل، فـ«غولدمان» و«لوكاش» يصدران عن فهم ماركسي للأدب وظيفة وماهية، ولكن الفكرة تحوم بدلالة مفهوم الانعكاس، وتحولاته المتأخرة في «البنيوية التكوينية». لم يجر رصد لكيفية تحلّل الملحمة، ولا ذكر للرصيد الذي انبثقت من خضمه الرواية، واتجه التركيز إلى كشف نمط المفارقة بين تاريخين وواقعين ونمطين تعبيريين. وقد يكون من المفيد في هذا السياق إدراج رأي «فان تيغم» الذي يذهب إلى أنَّ الرواية هي سليلة الملحمة، وبين الكيفية التي افترقت فيها عن أصولها.

8. الرواية وأبوّة الملحمة

عدّ «فان تيغيم» الرواية استمراراً للملحمة، ولكنه لم يشر إلى أنّها تطوير لها بالمعنى المباشر، والفروقات بينهما، كما يمكن استخلاصها من عرضه، إنما هي فروقات في الدرجة و ليست في النوع، وعلى الرغم من أنّه يحاول أن يمايز بينهما كنوعين أدبيين، إلاَّ أنَّ كلّ استنتاجاته تريد إثبات أنَّ الرواية تدور في فلك الملحمة، وفي مواقع نادرة تكون قد خرجت عن مدار سلفها الأبوي العظيم. فميزة الملحمة بالنسبة له، هي: العظمة الحربية، والموضوع الشهير، وكذلك الأشخاص، ويمكن إدخال الحب في سياق الحوادث، على أن يكون حباً سامياً، وينبغي أن يكون الأبطال كاملين، وأن تكون نقائصهم بطولية. كما أنّه يجب أن يؤخذ الموضوع من التاريخ، ومن التاريخ القديم بالذات، لا أن يختلق اختلاقاً، ويجب أن يدور العمل نظرياً في بلدان شاسعة البعد، عاداتها غريبة، وينبغي أن تكون المادة بسيطة، تستمد غناها من خيال الكاتب لا من كثرة الحوادث الهامة. وتتطلب هذه الدقة نفسها في التأليف، فيكون من أربعة أقسام: العرض الذي يقدم الموضوع والبطل، الابتهال إلى الآلهة، سرد الحكاية الذي يحتلّ العمل الأدبي بمجموعه تقريباً، والذي يربط بين الأحداث بضرورة منطقية، بدون أن يرويها في ميقاتها التاريخي، وهذا ما يفرّق بين الشاعر الملحمي والمؤرخ. وأخيراً، الخاتمة التي يجب أن تكون مدهشة، ومعقولة، ومناسبة. أمّا الشكل فيكون شعراً. وخصّ النثر بنوع قريب جداً من الملحمة: وهو الرواية. وقد خضع هذا النوع الجديد لقواعد الملحمة، نظراً لما كان عليه الانضباط الفني من انتشار واسع. والفرق الوحيد بين هذين النوعين - عدا غياب الابتهال في الرواية-هو أنّ أحدهما يكتب شعراً والآخر نثراً. وأنَّ الحرب لها المكانة الأولى في

الملحمة، بينما يحتل الحب هذه المكانة نفسها في الرواية. والواقع أنَّ أكثر القواعد أهمية في الرواية هي قاعدة المعقول وقاعدة اللياقة، ونستطيع أن نضيف إليهما الفائدة الأخلاقية.

يلاحظ أنَّ «تيغيم» يميز بين شكل التعبير ومحتواه في الملحمة والرواية، ولكنه لا يجد اختلافاً بينهما، إلاَّ في أسلوب الصوغ مع الإشارة إلى تنويعات في الموضوع. وما لا يورده من فروقات، يمكن اعتباره تماثلات من وجهة نظره، ولعل في مقدّمة ذلك الهيكل العالم للبناء السردي بما فيه من عناصر فنية أساسية كالحدث والشخصية والزمان والمكان. وواضح أنّه انتهى إلى الإعلاء من شأن القواعد المضمرة في النصوص الأدبية التي يصعب على نظرية الأنواع الأدبية أن تستكشفها، ذلك أنَّ تلك النظرية تقيم حدودها بين الأنواع الأدبية على معايير ظاهرة. وقد أرجع إليها أهمية بالغة لأنّها قد تدفع إلى الوجود بخصائص جديدة لم تكن اكتملت في الأنواع القائمة، فتكون بذوراً لأنواع أخرى، وبهذا الصدد يؤكد أنَّ إلغاء الحدود بين الأنواع وتوسيع قواعد فن الكتابة لا يلغيان قواعد أخرى هي الأكثر عمقاً بلا ريب؛ ولكنّها ربما تكون غير منظورة مباشرة في الروائع الأدبية، ويجب ألاَّ ننسب تقصير المشرِّعين إلى حرية الفن المطلقة، إذ إنّه ينتج، على الأرجح، من مفهوم جديد للأدب والشعر بنوع خاص.

إنَّ الخلق الأدبي بعيد عن أن يصغِّر شخصية الكاتب في الحقل الضيق الذي يمكن أن يبقى خالياً في تطبيق القواعد، فيجعل هذه الشخصية مصدراً للقواعد نفسها، ولجميع صفات العمل الأدبي. وكذلك فإنَّ كلَّ مقياس يختفي، وكل نموذج يصبح باطلاً، وكل نظرية تصير عديمة الفائدة. إنَّ أكثر الروايات نجاحاً وسطوعاً... كانت أعمالاً لم تتنبأ بها أية نظرية مبنية على أفضل روايات الماضي. وقد يكون تقصير المشّرعين ضماناً لتجديد سريع في الأدب، ولغناه المتزايد[18]. هذه الفكرة قد تمنح شرعية الآثار الأدبية اللاحقة التي لا يشترط فيها درجة امتثال مباشرة لأصولها.

يلاحظ أنَّ «تيغيم» بوصفه مؤرخا لمذاهب الأدب الغربي لم يلتفت إلى السياقات الثقافية المتشابكة التي أفرزتها العصور الحديثة، كما مر بنا مع «هيغل» و«لوكاش» و«غولدمان»، فقد حبس تفسيره في نوع من المقارنة بين القواعد العامة للملحمة،

(18) فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت-باريس، منشورات عويدات، 1983، ص 64-65.

وقواعد الرواية، مع ميل واضح للأولى على حساب الثانية، الأمر الذي يرجّح أبوّة الملحمة للرواية. هذا الجانب البالغ الأهمية، الخاص بالتفاعلات الثقافية بدلالتها العامة سيكون مثار اهتمام «إدوارد سعيد» ففي سياق تفسيري مختلف، لكنه غير منقطع عن التفاعلات الخاصة بتمخضّات التاريخ الغربي الحديث، ومنها بروز هوية الغرب الثقافية، تلك الهوية التي اقتضت منذ بداية تشكّلها ضربا من الامتداد والتوسّع، يجيء تفسيره القائم على التلازم بين نشأة الرواية الغربية، ونشوء الحركة الاستعمارية.

9. الرواية والتمثيل الاستعماري للعالم

في كتاب «الثقافة والإمبريالية» حلّل «إدوارد سعيد» التواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية وتطوّرها وتوسّعها، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجمالية التي لم تعبّر عن التوسّعات الاستعمارية فحسب، إنما ارتبطت بها. هذا الترابط كان نتاجا لنوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين الظاهرتين الاستعمارية والسردية. وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق، رواية «روبنسن كروزو» لـ«دانيال ديفو» التي اعُتبرت إحدى النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة، وليس من قبيل المصادفة أنَّ أحداثها تدور حول أوروبي يخلق لنفسه مستعمرة على جزيرة غير أوروبية نائية[19].

تصلح رواية «روبنسن كروزو»، وقد اتخذت كنموذج تدشيني لنمط من التمثيل الاستعماري الاختزالي للعالم، أن تكون موضوعا لبيان الكيفية التي يقوم السرد الروائي فيها بتمثيل العالم طبقا للرؤية الاستعمارية، فقد نشرت الرواية في عام 1719 وعبّرت رمزيا عن طبيعة التوسّعات الاستعمارية بصورة تتراوح بين المباشرة والتضمين، فالبطل فيها مشبع بالقيم الدينية، كما تبلورت في المذهب البروتستانتي، وعلى هذا تترتب نتيجة مهمة وهي أنَّ «روبنسن كروزو» ينطلق من مرجعية أخلاقية ترى أنَّ العالم البروتستانتي هو الأنموذج الكفء للعالم المتمدِّن، فيصبح احتذاؤه ضروريا في رهان التحديث، ولا تُعرض هذه القيمة الأخلاقية بمعزل عن السياق الثقافي للعصر الرأسمالي، وتمخضاته، فالرواية تبشّر بفكرة قوّة الفرد المتحضّر في عالم خامل ومهجور، يضلّ منسيا إن لم يدرج في التاريخ الذي يمثله رجل أبيض، وهي الفكرة التي أعطت شرعية للاستعمار في بداية الأمر.

---

(19) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 58.

ومن المفيد القول بأنَّ الرواية تقدم تمثيلا يوافق الفكر الشائع للحملات الاستيطانية فيما وراء البحار، فالبطل يعيد الاعتبار لنفسه، ويحرص على تصويب مسار حياته الذي تعرّض لجملة من الأخطاء والتشوهات، بأنَّ يجعل من قوة الملاحظة والتفكير المنطقي، والاستنتاج الصحيح وسائل لبناء المكان المهجور الذي وصل إليه، وبسبب هذه السلسلة من الأفكار المتلازمة يقع انعطاف حاسم في شخصيته، ذلك أنّه وقد ترك العالم المتحضّر خلف ظهره، ولم يعد يحمل منه سوى القيم والأفكار، وينبغي عليه تحويل الجزيرة النائية إلى وطن خاص به، وطن يُبنى طبقا للقيم التي يؤمن بها، والأفكار التي ورثها عن النموذج الذي غادره، فيلجأ إلى إخضاع الطبيعة لإرادته، فترويض الطبيعة والحياة وإخضاعهما للثقافة تكون الخطوة الأولى، لكن هذه الفكرة بذاتها لا تكتسب معنى فاعلا عند «كروزو»، ولهذا يلزم أن تظهر شخصية مبهمة تكون موضوعا للأفكار الواضحة ليظهر الهدف الذي يتوخّاه، وكيفيات التحويل المطلوبة، وعلى هذا تُصطنع شخصية الملوّن «فرايدي» في سياق الرواية، ليقع نوع من التكافؤ بين الهدف والموضوع، وتكون الخطوة الأولى بأنَّ يخلع الأبيض اسما على الملوّن، اسم مشتق من الذاكرة الغربية، فالملوّن صار يعرف بهذه التسمية، بها بدأ تاريخه الشخصي، ولكن «كروزو» لا يقبل أن يكون الملوّن الذي بالكاد قد عُرّف بالتسمية، نظيرا له، فلابد أن تتأدى عن كل ذلك علاقة من نوع آخر، علاقة يقوم فيها الأبيض بتلقين الملوّن المثل والقيم والأفكار التي تشبّع بها، وليس من المستغرب أن يعلمه أول عبارة بالإنجليزية «نعم سيدي».

يتم تهديم نسق ثقافي، وزرع نسق آخر محلّه، وهذه الأنساق محمّلة بدلالات ثقافية تفضي بالملوّن لأن يكون تابعا والأبيض متبوعا، فمديونية المعنى، التي تجعل الأول مدينا للثاني، تتصل بتكوينه كإنسان بُعث من طيات النسيان والوحشية واندرج في سياق الكينونة البشرية الحقيقية، يعاد تشكيل الملوّن طبقا لمواصفات الأبيض، وأخير يظهر المغزى الكبير متواريا خلف الأحداث والشخصيات وروح المغامرة، فحينما يفلح الأبيض في العودة إلى مسقط رأسه، يترك أرضا معمورة وأنسانا مسمّى له تاريخ شخصي، وله لغة وعقيدة وقيم وسلوك، ويظل اتصال «كروزو» عبر البحار قائما بالمكان الذي قام ببنائه، والإنسان الذي قام بتكوينه، في دلالة لاتخفى عن فكرة المستعمرات التي تستمد حياتها وقيمتها من خلال ارتباطها فيما وراء البحار بالإمبراطورية.

إذا وضعت هذه الأحداث والأفكار ضمن الإطار الثقافي العام، يظهر لنا عالمان،

عالم الملوَّنين الخامل المملوء بآكلي لحوم البشر، والذي يفتقر لمقوِّمات الإنسان، عالم في مكان لم يؤهّل بعد للتسمية، تتواجد فيه عبثا وبالصدفة كائنات متوحشة لم تحزْ بعدُ صفاتها البشرية، عشيرة من البدائيين الذين يشوون بعضهم في طقوس وثنية، وعالم البيض حيث منظومة متلازمة من القيم والفكر والسلوك الرفيع والمتمدن. النموذج الذي يحيل على العالم الأول هو الملوّن «فرايدي» قبل التحاقه بالأبيض، والنموذج الذي يحيل على الثاني هو «كروزو». وأمام المتلقّي الذي صيغ وعيه في ظل شروط الخطاب الاستعماري، لا يمكن أن تكون المفاضلة بين الاثنين قائمة، لابد أن تسري حضارة الأبيض في تضاعيف عالم الملوَّنين ليتمّ الارتقاء بهم إلى مستوى الآدميّة. إذا كانت رواية «دانيال ديفو» قدمت تمثيلا رمزيا لأيدلوجيا الاستعمار وسوّغته فهي إنما مثال لا غير، فالرواية الغربية منذ لحظة ولادتها الأولى التي رافقت ولادة الفكر الاستعماري تتضمن إشارات لا تخفى على كل ذلك، رواية «دون كيخوته» التي أُعلنت بها ولادة الرواية الغربية، تتضمن سردا رغبويا مفعما بالآمال، ورد في سياق الفكاهة، وذلك من خلال الوعود التي تغدق على التابع «سنشوبنثا» بأن يكون حاكما على مستعمرة فيما وراء البحار، إلى درجة تُختلق فيها حيلة لتنفيذ الوعد، فيعيش «التابع» الذي لم يحز إلاّ صفة خادم-تابع في وطنه، دورا تمثيليا بوصفه حاكما لجزيرة فيما وراء البحار.

إنَّ تلازم الرواية والاستعمار في تمثيل المستعمِر والمستعمَر، يأخذ شكلين؛ ففيما يخص الذات ينتج التمثيل السردي في الرواية الغربية ذاتاً نقية وحيوية وخيرة ومستقيمة وفاعلة، وبذلك يضخّ مجموعة من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها، وهنا يمكن مرة ثانية أن نستدل بشخصية «كروزو» على ذلك، فالبطل هو المحمّل بقيم الحق، وعليه تقع مسؤولية نشر تلك القيم في الأصقاع النائية. وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل السردي «آخر» يشوبه التوتر والالتباس والانفعال حيناً، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر. ومثاله العالم المبهم للملوّنين من آكلي لحوم البشر الذين تظهر أطياف مشوهة لصورهم، وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنهم، ولتكن شخصية «فرايدي» في الرواية نموذجا على ذلك، قبل أن يفلح «كروزو» في تلقينه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية، فقد كان غفلا عن أي بعد إنساني بالمعنى الغربي الذي يحمله بحرص «كروزو» وبظهور البطل الغربي الأبيض في عالم الملونين الأسود يختل التوازن، فيقع تضادٌّ بين العالمين، تضادٌّ في القيم والأخلاق والثقافة، لا تقبل الثقافات القيمية الاختلاف، وليس ثمة حل سوى إعادة إنتاج جديدة للعالم طبقا للشروط القيمية الغربية.

يُظهر السرد الروائي كفاءة استثنائية لقيم «كروزو» الغربية، وقصورا استثنائيا في قيم الملونين، وهذا التضادُّ الذي هو نتاج الفكر التقليدي الذي تبنته الحركة الاستعمارية سيصل إلى طريق مسدود من ناحية وظيفية إن لم ينتصر الخير على الشر، فرسالة الخير البيضاء ينبغي أن يظهر فعلها فيمن تنقصه الكفاءة الإنسانية في عالم الشر الأسود، لكي يرتحل بها من عالمه الوحشي إلى العالم المتمدن، وطبقا لهذا التصوّر يتم تدجين «فرايدي» وتكييفه، واستيعابه لتقبّل المنظومة الثقافية الغربية، ولكن ليس ليستقل بها بنفسه، ويصوغ حرية شخصية حقيقة خاصة به إنما ليخدم السيد الجديد، ويكون تابعا له.

في تحليله لروايات «كبلنغ» و«جين أوستن» و«كونراد» و«كامو» و«ديكنز» توصل «إدوارد سعيد»، وهو يتقصّى التوافق في الأهداف بين الرواية والإستعمار، إلى ضبط كل المصادرات السرية التي يقوم بها السرد الروائي، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات منحى استعماري وتوسعي، فالرواية الغربية لم تنج من الضغوطات المعلنة أو المضمرة في إضفاء شرعية على الوجود الاستعماري في المستعمرات النائية من خلال اختزالها للإفريقي أو الآسيوي أو الأميركي اللاتيني أو العربي إلى نموذج للخمول، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وأعمارها، وداخل العوالم المتخيلة التي ينجزها السرد، لا تظهر الشخصيات غير الغربية إلاَّ على خلفية الأحداث الأساسية، ولا يمكن اعتبارها محفّزات سردية يتطوّر في ضوء وجودها مسار الأحداث، أمّا الشخصيات الغربية فهي المهيمنة داخل تلك العوالم، فوجود «الآخر» لا يظهر إلاَّ بوصفه جزءاً تكميلياً، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل الأبيض. هذا فضلاً عن سيادة تصوّر غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة. وبهذا فإنّ الرواية التي عاصرت نشأة الاستعمار وتوسعاته أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربية والآخر، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باختراق الطرف الثاني بحجة تخليصه من وحشيته ووثنيته وهامشيته، وهذا التمايز وفّر اعتصاماً بالذات وتحصناً وراء أسوارها المنيعة، وإقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية، وهو من نتائج ثقافة التمركز على الذات.

ينتهي «إدوارد سعيد» إلى أنَّ ثمة تزامناً حكم الظاهرتين: الرواية والاستعمار، وإنَّهما تبادلتا المنافع، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة استجابت لرغبات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها

في سياق ثقافة المجتمع، واكتسبت مكانة خاصة كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية، أما الاستعمار فقد وجد فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر، بين الغربي وغيره. وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الغربي، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي. هذا التفسير الذي لاقى في نهاية العقد الأخير من القرن العشرين قبولا مثيرا في الدراسات النقدية الخاصة بالثقافات، قام على معاينة التناظر بين المشروعين السياسي والثقافي في الغرب الحديث، وتوصل إلى تضافرهما عبر علاقة التمثيل التي قامت بها الرواية في التعبير عن تطلّعات الغرب السياسية، فالمرجعيات احتاجت إلى ضرب من التعبير الأدبي لتمثيلها رمزيا فكانت «الرواية». على أنَّ «ميلان كونديرا» الذي يوافق أضرابه من المفسّرين في أنَّ الرواية فن غربي، يفترق عنهم، وبخاصة «إدوارد سعيد» حينما يعزو ظهورها إلى التوترات القائمة في صلب التفكير الغربي الحديث.

10 . الرواية وتاريخ النسيان

يرى «كونديرا» أنَّ الرواية إنجاز تاريخي من إنجازات أوروبا، وتاريخها لصيق ومواز لتاريخ الأزمنة الحديثة التي أفرزت حالة إنسانية منقسمة على نفسها، وذلك حينما اختزلت الإنسان إلى مكوِّن عقلي محض، وأعلتْ من شأنه بوصفه كائناً مفكّراً، كما خلصت إلى ذلك فلسفة «ديكارت». وهذا الاهتمام الاستثنائي ببعد واحد من أبعاد الإنسان، طمس كينونته، وجرّدها من سماتها المتنوعة، وكتحدٍّ لهذا الإغفال والاستبعاد الذي صار أمراً واقعاً بسبب شيوع العقلانية الصارمة، ظهرت الرواية الأوروبية، مع «ثربانتس» من أجل استكشاف هذه الكينونة المنسية، فمؤسس الأزمنة الحديثة ليس «ديكارت» فحسب بل «ثربانتس»[20] تاريخ الرواية الغربية، كما يراه «كونديرا» إنما هو تاريخ النسيان، أو ذلك الجانب الذي أخفقت العقلانية في إدراجه ضمن تصوّراتها للعالم، فهي الفن الذي يؤرخ سردياً للتقلّبات والانهيارات والانقسامات السريّة والمطمورة التي تعجز تلك الفلسفة عن ملامستها وتنظيمها.

تملّك الرواية شغف بمعرفة حياة الإنسان وصونها، وحماية كينونته من النسيان،

(20) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المغرب، أفريقيا الشرق، 2001، ص 14.

وبذا فوظيفتها أخلاقية، فـ«كونديرا» يوافق «هرمان بروخ» في رأيه القائل: إنَّ سبب وجود الرواية الوحيد هو استكشاف ما تستطيع الرواية وحدها دون سواها اكتشافه. والرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود ظل مجهولاً إلى الآن، هي رواية لا أخلاقية. المعرفة هي القيمة الأخلاقية الوحيدة للرواية(21). وهذا الأمر هو الذي جعل «كونديرا» يقدّم تفسيراً لتاريخ الرواية واستمراريتها يأخذ مضمونه من عملية الكشف الدائم عمّا هو مغيّب ومجهول، فتاريخها تاريخ كشف، وهي تتوقّف إذا عجزت عن ذلك، يمكن أن تظهر روايات تندرج ضمن شروط النوع الروائي، لكنها تكرار محض لغيرها. فتقدّم الرواية مقترن بقدرتها على الاستكشاف وهذا الأمر بذاته، هو الذي يخلع عليها وظيفة أخلاقية؛ لأنّها أعادت الاعتبار للكينونة التي هُمّشت وطوى ملامحها النسيان. فإذا كان تاريخ الغرب الحديث، هو تاريخ «المدونة الفلسفية» منذ «ديكارت» و«سبينوزا» و«لايبنتز»، وصولاً إلى «كانت» و«هيغل» و«ماركس»، فإنَّ الوجه السرّي المستبعد لهذا التاريخ هو «المدونة السردية» التي دشّنها «ثربانتس»، ثم «رابليه» و«ستيرن»، وطوّرها «بلزاك» و«فلوبير»، وقطف ثمارها «جويس» و«بروست» و«كافكا». فثمة خطّان متوازيان، الأول: هيمن واستبدّ وانتزع الاهتمام وصاغ أفق الأزمنة الحديثة ظاهريا، والثاني: نهض لمقاومة النسيان الذي فرضه الخط الأول. فتاريخ الرواية إنما هو دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان، وهو ينتهي حينما لا يكون هناك ما يمكن كشفه.

11. الرواية والأصول الكرنفالية

يربط هذه التفسيرات التي كرّست للبحث في أصول الرواية خيط واحد هو النظر إليها بوصفها نصا ذا مسار موحّد، وتجنب إلى درجة كبيرة، التفكير في تنوع الأصول، بما في ذلك الأصول السردية، إلاَّ ماله صلة بالملحمة، ولكن «باختين» آخر سلالة الشكلانيين الروس الكبار اهتم بهذا الأمر، فذهب إلى أنَّ للرواية ثلاثة جذور أساسية: ملحمي، وبياني متكلّف-خطابي، وكرنفالي. وأنَّه، طبقاً لطغيان جذر ما من هذه الجذور، تمّت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الغربية: الرواية الملحمية، والرواية البيانية المتكلِّفة الخطابية، والرواية الكرنفالية(22). وبيّن أنَّ تلك الرواية انتظمت في أسلوبين: الخطّي والتصويري. ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيلينية،

(21) م. ن. ص 15.

(22) باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 158.

كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار «تاتيوس»، فيما يمثّل الثاني ممارسات سردية قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما «ساتيريكون» لـ«بترونيوس» و«الجحش الذهبي» لـ«أبوليس».

مرّ كل من هذين الأسلوبين بتحوّلات عديدة يمكن أن نشهد منها أمثلة متساوية في المراحل جميعها، وعلى سبيل المثال؛ فإنَّ الرومانس في العصور الوسطى، والرواية الباروكية، والرواية العاطفية تنتسب جميعا إلى الأسلوب الأول، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني[23]. وفيما يهمل «باختين» الخطّين الأولين من خطوط الرواية إلى حد كبير، فلا يستأثران باهتمامه إلاَّ على نحو عابر، فإنّه يركّز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتبرها المرجعية التي تطورت عنها رواية «دستويفسكي» متعددة الأصوات، وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي: الحوارات السقراطية، والهجائيات المينيبية.

لاحظ «تودوروف» أنَّ الرواية عند «باختين» هي: التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصّي، وهي النوع الذي يعطي تنوّع الملفوظات حيّزاً واسعاً للعمل، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصّي هما أمران غير زمنيين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ؛ ومن ثم كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟ وهذا التناقض، كما يرى «تودوروف»، يُحلُّ إذا عرفنا أنَّ «باختين» يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية، ويهمل التيار الأكثر بروزاً، إنّه يركز اهتمامه على «زينوفون» و«مينبس» و«بترونيوس» و«ابوليوس»، ويهمل «فيلدنغ» و«بلزاك» و«تولستوي»[24]. وعلى هذا فإنَّ «باختين» يشتغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحواريّة التي تجسدت في آثار «دستويفسكي».

كشف «باختين» أنّ الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك، وأنَّ ذلك الأدب قد اتصف بخصائص منها: موقفه الجديد من الواقع، فهو لا يتكئ على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة العملية المباشرة، ويتبنّى التنوع الأسلوبي المتعّمد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة، والكتابة البيانية المنمّقة والخطابية في الشعر الغنائي. وهو يمزج بين السامي والوضيع،

---

(23) تزفتيان تودروف، باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، القاهرة، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 1996، ص 175-176.

(24) م. ن. ص 194.

والجاد والمضحك، ويخلص إلى أنَّ هذا الأدب، بخصائصه المشار إليها جهّز الرواية الغربية بمادة غزيرة، وأساليب متنوعة، وخاصة ما تجلى خلال «الحوارات السقراطية» و«الهجائيات المينيبية»(25). تنتهي الخلاصة التي وصل «باختين» إليها إلى أنَّ الرواية انبثقت من صلب الآداب الكرنفالية، فقد وظّفت روح التمرّد على الأساليب المنضبطة، وشيوع المعارضة للتصنّع، وتوظيف الصيغ المتحوّلة في التعبير.

12. خاتمة

عُنينا بالتفسيرات الأكثر ميلا لاعتبار الرواية ظاهرة ثقافية-أدبية، ومقصدنا من ذلك يوافق تصوّرنا الأساسي التي يرى في الرواية ظاهرة متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها السردية. والحقُّ فالرواية تختزل النظرات النقدية الضيقة التي تنحبس في تفسير أحادي الرؤية، وتتمرّد على أي منظور يراها ظاهرة أدبية فقط، وعلى هذا فهي تترقّب دائما، وتتقبّل في الوقت نفسه، تفسيرات تأخذ بالنظر جملة واسعة من الأسباب والمؤثّرات، وهذا الأمر جعلها موضوعا أثيرا لكل من تاريخ الأدب، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، ناهيك عن الدراسات الثقافية واللغوية والأسلوبية وغيرها، فالرواية مؤهلة لاستثارة منازع مختلفة في التفسير والتحليل، ومن ذلك التفسيرات الثقافية التي تتسع لضمّ شتّى المعطيات في أفق مشترك.

كان «فان ديك» قد ذهب إلى أنَّ دراسة النصِّ الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية، يعتبر تتويجا لسلسلة من الدراسات السياقية التي تبدأ بالسياق التداولي، فالمعرفي، ثم الاجتماعي- النفسي، وأخيرا السياق الاجتماعي-الثقافي. وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنصِّ الأدبي، إذ تبدأ بالنصِّ كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه وتأثيره، وانتهاء بتفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، فالسياق هو الذي يحدّد نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها. والتفاعل بين النصوص والسياق الاجتماعي-الثقافي لا يحدّد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مضمون النصوص ووظائفها، وذلك ضمن أطر واضحة. ويُرجع «فان ديك» اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع من النصوص، بما في ذلك البنيات النسقيّة والأسلوبيّة والبلاغيّة بين ثقافة وأخرى إلى

(25) قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ص 156-158.

طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره[26] ولعل الرواية هي أكثر الظواهر الثقافيّة- الأدبيّة في العصر الحديث بحاجة لمنظورات تتداخل فيها المؤثّرات وأدوات التحليل، والمناهج والمفاهيم للوصول إلى كشف أبعاد هذه الظاهرة الغنية والمتطورة، وتقصّي ماهيتها الثقافية والأدبية على حد سواء.

انتهينا إلى عرض تحليلي خاص بإشكاليات التجنيس والتمثيل السردي، كما ظهرت في الثقافة الغربية، وقدمنا سلسلة من التصوّرات الخاصّة بنشأة الرواية وأصولها، وكما ظهر فقد قَصرتْ تلك التصوّرات الروايةَ على الغرب، إلى درجة ذهب فيها «كونديرا» إلى اعتبار الرواية فنا غربيا، فأوروبا هي مكتشفة هذا النوع السردي حتى لو تمت بلغات غير أوروبية، في نهاية المطاف الرواية فن غربي[27]. ولا يخفى التحيّز الثقافي في هذه التصوّرات وسواها؛ ذلك أنَّ الخطاب النقدي والتاريخي الغربي الخاص بالرواية يستمدّ مقولاته من المرجعيات الغربية المتمركزة حول ذاتها، فهو خطاب نشأ في ظلّ منظومة متلازمة من الفروض التي ترى في الغرب الخلاصة النهائية لكل الحقائق الكبرى، وهذا الخطاب الذي يصادر على المطلوب بحاجة إلى نقد وتفكيك يتيح له مراجعة مقولاته وفرضياته، ويترك مجالا للاختلاف، فالمرويّات الكبرى، ومنها الرواية لا يشترط فيها التماثل المطلق، لا في أسباب النشأة ومسوغاتها، ولا في أصولها، ولا في أبنيتها وأساليبها، الرواية هي الفن النسبي الأكثر قدرة على التحوّل والتطوّر والاختلاف، وإخضاعها لمقولات شائعة لخطاب سائد مهما كانت قيمته الفكريّة والمعرفيّة، يقصد منه حبسها في إطار خاص يحول دون انفتاحها على الإمكانيات الكبيرة للتنوّع والتعدّد في الأشكال والأبنية والأساليب.

يحسن أن يكون هذا التحليل المعياري الذي حرصنا أن نظهر فيه إلى العيان مجموعة من التصوّرات الخاصة بأصول الرواية الغربية حاضرا معنا في رحلتنا للبحث في أصول السرديات العربية الحديثة، وفيما إذا كانت العوامل المشتركة متوافرة بين السرديات العربية والسرديات الغربية، وبخاصة أنَّ معظم الدراسات التي تعرّضت لهذا الموضوع ترى التلازم التأثيري بين الاثنين، فطبقا لهذه التصوّرات ظهرت الرواية العربية بتأثير من مباشر من الرواية الغربية، وهذه القضية بحاجة ماسّة لإعادة نظر.

---

(26) فان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري. أنظر كتاب: «نظرية الأدب في القرن العشرين» ألرود أبش وفوكيما وآخرون، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1996، ص 78.

(27) فن الرواية، ص 15.

ولعل أهم ما ينبغي مراجعته هو سيطرة الوعي الذي أشاعه الخطاب الاستعماري في تحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية الذي يستمدّ، كما هو معروف، مقولاته من المرجعيات الغربية نفسها، ولذلك فإنَّ البحث، وهو لا يقلّل من قيمة التأثيرات المتبادلة بين الآداب والثقافات، يحرص على التحرّر من النتائج الجاهزة، فيذهب مستعينا برؤية نقدية إلى إعادة ترتيب الحقائق الثقافية في ضوء علاقتنا بها وليس في ضوء استقرارها في الخطاب الغربي الذي أشاعته ثقافة متمركزة على نفسها، يخيّل لها أنَّ النتائج التي توصلت إليها من العمومية والثبات بحيث تكون صالحة وصحيحة، لتفسير كل الظواهر الثقافية والأدبية، في كل زمان ومكان. ومن أجل كل هذا سيكون مدار الفصل القادم كشف الرصيد الذي يعدّ التَرِكة الخصبة للسردية العربية، ذلك الرصيد الذي خلّفته عملية تفكّك المرويات السردية خلال القرن التاسع عشر.

الفصل الثاني

تفكّك الموروث السردي

1. مدخل

يمثّل السرد العربي في القرن التاسع عشر مرحلة التحوّل وليس القطيعة، التحوّل عن النسق التقليدي، وبداية تأسيس نسق جديد. لقد جرى تحوّل بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السرد، وفي أساليبه، وفي تركيب عناصره، ومكوّناته. والحقّ ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة، فالتفكّك الداخلي للمرويات السردية القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل، ليس له نهاية محدّدة، ولا بداية واضحة، تكشف ذلك حالة تفكّك المقامات التي استغرقت زمنا طويلا بدأ طرف منه متزامنا مع لحظة تشكّلها الأولى، كما تمثّله بعض مقامات الهمذاني التي لم تمتثل للبنية التقليدية[1]. وبالمثل فإنَّ تشكّل الرواية قد خضع للقانون الثقافي الخاص بالتمثيل في مستوياته الواعية وغير الواعية.

تتأزّم أبنية الأنواع، وتكفّ عن التطوّر، حينما تُدعم بتصوّرات نقدية مدرسية تستخلص منها قيما فنية مطلقة، ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثما، وتجديدها مروقا، والامتثال لها أمانة وفضيلة، وبمرور الوقت تتخمّر داخل النوع نفسه مظاهر رفض له، وهنالك تُنثر بذور التمرّد والاحتجاج، قبل مدّة طويلة من ظهورها علنا. وكلّ نوع تثبت خصائصه بصورة نهائية يتأزّم بناؤه؛ لأنّه يضمر في طيّاته نوعا جنينيّا يترقّب الظهور، وإذا ما تأزّمت الأنواع كلّها لظروف تاريخية وثقافية، كما هو الأمر

(1) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص 187-191، وط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص209-213.

بالنسبة للمرويات السردية العربية القديمة، في القرن التاسع عشر، فإنّه من وسط التأزّم الكلّي، يتبلور نوع يرث من جهة كثيرا من خصائص تلك المرويات، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه. عمليات التحلّل البطيئة، وعمليات التشكّل الأكثر بطأ تُحدث ارتباكا في التصوّرات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج.

2. مفارقة الإحياء والتحديث

لم يفلح بحث يتقصّد ربطا مباشرا بين المؤثرات والنتائج في الوصول إلى تثبيت حقائق نهائية، إلاّ إذا اختزل الظاهرة السردية إلى ظاهرة نصّية محدودة ومنتسبة إلى مدوّنات معينة مغلقة وموثّقة، وأهملها بوصفها ظاهرة ثقافية تضمر أنساقا من ضروب التمثيل السردي المرتبطة بسياق ثقافي خاص، فالأدب السردي كان يتعرّض لتغيير وإعادة تشكيل في آن معا. وليس خافيا أنَّ المرويات السردية القديمة قد استكملت شروطها النوعية قبل قرون، وأنَّ الأزمة فيها قد نشطت، وصارت النصوص تتصادى فيما بينها، فتُبعث مجدّدا، في نوع من التكرار الظاهر، الخصائص نفسها المهيمنة في النوع. وفي مثل هذه الحال يتّجه التفكير الأدبي المباشر، والراغب في الحفاظ على المعايير، أكثر ما يتّجه، إلى إحياء خصائص الأدب الكلاسيكي، وبعث روحه في سياق ثقافي بدأ يشهد تحوّلات جديدة. حصل ذلك في الشعر عند الإحيائيين، وعند كتّاب النثر الذين بذلوا جهودا استثنائية من أجل بعث تقاليد النثر القديم، وكما نجد عددا كبيرا من الشعراء طوال القرن التاسع عشر وشطرا من القرن العشرين ممّن سعوا إلى التمسّك الصارم بتقاليد الشعر العربي الموروث في نوع من العناد الغامض الذي يفتقر إلى الحس التاريخي الذي ينزع إلى التغير والتحوّل، فإننا نجد أضعافهم ممّن بذلوا جهودا لا تنكر في إحياء تقاليد النثر، وبخاصة تلك التقاليد الأسلوبية النثرية التي اعتمدت عليها المقامات والرسائل الديوانية.

ولا يمكن تفسير ذلك إلاّ بتحوّل شروط الأنواع الشعرية والسردية إلى معايير نهائية، وعدم الوعي بوظيفتها، تلك الوظيفة التي بدأت تحول دون إضفاء قيمة خاصّة على النصّ، فقيمته متأتّية ليس من خصائصه الأسلوبية الفردية، ومن وظيفته التعبيرية والتمثيلية، إنما من أنّه يعيد إنتاج خصائص النوع الذي يتّصل به، فيداعب متلقّيا مستسلما، تمرّس على ذائقة محدّدة الشروط، وتدرّب على مهاراتها، ولا يريد تغييرها، كونه لا يعي أهميّة البدائل، ولا يعرفها، ويخاف منها، فالنصّ الأدبي، طبقا لهذا التصوّر، يكون نصّا أدبيا، ليس في التعبير عن نسق دلالي خاص به، إنما في

امتثاله لشروط محدّدة وموروثة. لم يمض أكثر من قرن، وإذا بتلك المعايير تتناثر، وتتحوّل التركة إلى ذكرى.

إنَّ الذائقة التقليدية، في إنتاج الأدب وتلقّيه تتغير ببطء، وبذلك تشجّع ضمنا إشهار التمرّد عليها، حصل ذلك في الشعر الحرّ، وقصيدة النثر، ووقع نظير له في الرواية والقصّة القصيرة. ولم يكن متوقّعا، في الوعي النقدي التقليدي، أن يحصل كلّ ذلك، فـ«استقرار التقاليد الأدبية عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقّع أن يبدع أحد الكتّاب في مجاله» وكان التصوّر يذهب إلى أنَّ «المهارة الفائقة في استخدام الكلمات»(2). كانت القواعد راسخة، وثمّة حرية محدودة جدا تتمثّل في التراكيب اللغوية، وحتى هذه الأخيرة كان ينبغي مراعاتها والامتثال لقواعد البلاغة والسجع فيها.

ينبغي علينا الآن أن نبيّن السياقات الثقافية التي تتشكّل في داخلها مثل تلك الظواهر، ظواهر الإحياء الأدبي، فالمجتمعات التقليدية ترسم صورة خاصة لماضيها، بما في ذلك لغتها، صورة تتعرّض لتنقية دائمة في وعيها ولا وعيها، فتُتخذ كأصل لا ينبغي الانفصال عنه، كل انفصال هو نوع من التدهور والانحطاط؛ لأنَّ تلك المجتمعات أنشأت عبر التخيّلات السردية منظومة رمزية محكمة من القيم والآداب تستجيب لتخيّلاتها وليس لواقعها، وعليه فالانقطاع عن تلك الأصول المتخيّلة ابتعاد عن الأصل، يشمل ذلك على حدٍّ سواء كلاً من أوصياء الثقافة الرسمية والعامة، ولكن بأسلوبين مختلفين؛ فالفئة الأولى: تتعلّق بمعايير أسلوبية وموضوعات منمّطة تستجيب لتك الأساليب، وغالبا ما تتوافر في المعايير شروط تتّصل بقدرات النخبة وبراعتها التعبيرية التي تعتقد بأنّها تتميز بها عن العامة، ومثال ذلك، في النثر العربي القديم، مقامات الحريري التي انتزعت شرعية كونها المعيار الأمثل للغة والأساليب، وعليه فكلّ خروج على ذلك النموذج، يعدّ في نظر تلك النخبة انحطاطا متراجعا عن ذلك النموذج، واقترابا محتّما إلى الهاوية، ولهذا يجري دائما تضخيم مدرسي له عبر إحيائه بهدف مقاومة التحوّل الطبيعي الذي تسير فيه الأساليب. أما بالنسبة للعامة: فالقضية تكاد تكون أكثر تعقيدا، فهي تُطوّر عبر الزمن أفكارا مناقضة لأفكار النخبة، وترى أن تلك النخبة تتحرّك في مجال مصطنع ومحكوم بمصالح خاصة قائمة على التواطؤ،

(2) بيير كاكيا، كتّاب النثر، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، جدّه، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص567.

ولهذا فإنها في آدابها تنتهك قواعد أدب النخبة، عبر السخرية والمبالغة والمحاكاة والتشخيص والفكاهة والروح الشعبي والضحك والمفارقة والتهريج والهجاء والمبالغات الإباحية المكشوفة، ولكنّها تطوّر عبر مخيالها منظومة قيم، تحتفي بالبطولة والغرائبية والمغامرة، وتنجح غالبا في التعبير عن ذلك، من خلال شطر القيم إلى ثنائيات متضادّة، مثالها الخير والشر، وبذلك فهي شأنها شأن النخبة تتعلّق بنموذج متخيّل من القيم، فتستدعي شخصيات متخيّلة أو شبه متخيّلة لتمثيل ذلك، وفي الوقت الذي يتبلور اهتمام النخبة حول الصيغ الأسلوبية يتجه اهتمام العامة إلى الصيغ الموضوعية، ولكن في الحالتين نجد عناية فيما لا نجده عند الطرف الآخر، فالعامة تبني تخيلاتها، وتحافظ عليها، عبر استدعاء الماضي واستعارته، فنموذجها متّصل بذاكرة جمعية، فيما النخبة تعنى أساسا بنموذج مرتبط بذائقة ما.

تتهدّد الآداب القومية مخاوف هي في حقيقتها مخاوف متخيّلة، لها صلة بالذائقة والذاكرة، ذائقة النخبة انحبست في نموذج متعال يُحتذى، فالحفاظ عليه، أمر يلازم النخبة، أما ذاكرة العامة، فمستباحة تتعرّض للانكسار والتغيير بفعل آليات التفكير الشفوي والتعبير الخاص به، فهي تتقبّل التغييرات الأسلوبية لأنَّ نموذجها التعبيري متحوّل لا يعرف الثبات، ولهذا فالمرويات السردية المعبّرة عن تلك الذاكرة تتعرّض لتغيير متواصل، فتختلف روايتها باختلاف الأمكنة والأزمنة، بل إنَّ النسق الشفوي ومقتضيات التلقّي الحرّ تتدخّل في تكييف كل مادة جديدة لتوافق التصوّرات الكبرى للعامة حول نفسها وذاكرتها، ولهذا تتضخّم متون المرويات السردية، وتتبدّل، وتتعرّض للتحريف، بحسب السياق الذي تروى فيه، كتضخّم كتاب «ألف ليلة وليلة»، و«سيرة الأميرة ذات الهمة». ويشمل ذلك السير الشعبية بأجمعها، فاختلاف رواياتها المعروفة، وتفكّك بعضها كالسيرة الهلالية، واندراج كثير من الحكايات فيها، يجعل منها مزيجا متحوّلا من الوحدات السردية التي تتقبّل التغيير والإضافة بصورة دائمة، وجميعها تمتثل للإطار العام الخاص بالبطولة والمغامرة.

يلزم التفريق بين الإحياء والتحديث، فإحياء نموذج أدبي تقليدي، يتعارض مع تحديثه، وكان النثر في القرن التاسع عشر أمام مفترق طرق واضح فيما يخص هذه القضية، ففكرة الإحياء كانت حركة فرضتها ضمنا تصوّرات وأحاسيس قيميّة وذوقيّة وثقافيّة لمقاومة الجديد الذي نظر إليه على أنّه تدهور للنموذج الجاهز والرفيع والمتخيّل والمتعالي، وقد انتصر ذلك جزئيّا في الشعر، منذ أن ظهر «ناصيف اليازجي» الإحيائي الأول في كل من الشعر والنثر، لكن البيئة الشعرية تلقّت فكرة الإحياء ولاذت

به، وظل الأمر إلى وقت متقدّم من القرن العشرين، فيما اتسقت فكرة التحديث في النثر مع نفسها، وانتصرت في نهاية المطاف قبل ذلك بكثير. وإذا ربطنا الأمور مجازّيا بـ«اليازجي» الذي كان في شعره ومقاماته من أوائل القائلين بإحياء النماذج الأسلوبية العليا في الأدب العربي القديم، نجد بأنَّ فكرته اتخذت مسارين، ومصيرين مختلفين، فقد تراجعت أهميته كشاعر، لكنه بدعوته الإحيائية ينتسب إلى كبار شعراء الإحياء، وإن لم يُلق الضوء على ذلك بصورة كافية، فقد وضع تحت التصرّف شرحا لديوان المتنبي، وحاكى القدماء في قصائده على نحو لا يقبل اللبس، وكشف عن شاعرية في ذلك، فغذّى الإحيائيين بزاد دام أثره قرابة قرن من الزمان، أما دعوته الإحيائية كناثر، ممثلة بالمقامات التي حاكى فيها النموذج التقليدي أسلوبا وغرضا - وطالما عرّضت للوصف والبحث - فسرعان ما اصطدمت بمكوِّنات التحديث الصاعدة في عالم النثر في القرن التاسع عشر، فتفتّت بسرعة مقارنة بما وقع في الشعر. وإذا ما نُظر إلى النثر بصورته التقليدية الموروثة، فاليازجي هو الومضة الأخيرة في مداره. بعده بدأت التحوّلات الكبرى، تشقّق العالم الأدبي للنثر، وتمزّق خلال القرن التاسع عشر، وأعيد تشكيل مكوّناته، وترتيبها على نحو مختلف تماما لما حصل في الشعر الذي ظلّ امتثاليا للنماذج العليا الموروثة إلى منتصف القرن العشرين تقريبا، وذلك يعود إلى أنَّ المسار الأكثر أهمية في النثر كان يرتبط بالذائقة التي طوّرتها المرويات السردية خلال قرون طويلة، لكنه مسار لم يتم رصده ولا تقدير أهميته، بل أُهمل وهُمّش واختزل بدونية لا تُخفى، فيما كان الشعر والنثر المتكلّف حاضرين كنموذج يمثل ثقافة النخبة. وفي ضوء كل هذا يلزمنا الآن أن نقترب إلى طبيعة الموروث السردي الذي تمخّضت عنه الأشكال السردية الأولى للرواية العربية في القرن التاسع عشر، الأشكال التي تفاعلت فيما بينها لبلورة هذا النوع الجديد.

3. فاعلية الرصيد السردي

ذهب «ريكور» إلى أنَّ «التراثية» هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي لتحديد هويتها، وتشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما «المبتكر» و«الراسب»، وللثاني تعزى النماذج التي تشكّل أنماط الحبكات الخاصة بالأنواع الأدبية. ولكن ينبغي عدم إغفال حقيقة أساسية وهي أنَّ تلك النماذج ليست ماهيات أدبية ثابتة، إنما تنبع من تاريخ مترسّب طُمس تكوينه من قبل، وإذا سمح ذلك الترسّب بتحديد هوية أثر أدبي ما، فإن تلك الهوية لا تزول باستنفاد النماذج التي ترسّبت قبله.

وهنا تدخل أهميّة الابتكار. فالنماذج نفسها إنما نبعت من ابتكار أسبق، تتغير القوانين الأدبية تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغيّر ببطء، بل إنّها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسّب، وهكذا يظلّ الابتكار القطب المضادّ لقطب التراث، وهناك دائما متّسع للابتكار إلى حدّ أنَّ ما تمّ إنتاجه، هو دائما عمل فريد، فالقوانين التي تشكّل نوعا من القواعد التي تتحكّم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدّد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا، فكلّ عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب، ولكن العكس لا يقل عن ذلك صدقا، إذ يظل الابتكار سلوكا تحكمه القواعد، لأنَّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط، بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أنَّ بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظلّ نطاق الحلول واسعا بحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مرورا بجميع درجات التشويه المنظّم، فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار، ولكن ما أن نترك وراءنا هذه المرويات السردية التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون[3].

هذا التصوّر غير منقطع عن تصوّر «آيزر» للرصيد الذي تنبثق منه النصوص النوعية الجديدة، فرصيد النصّ الأدبي «لا يتكوّن فقط من معايير اجتماعية وثقافية؛ فهو يضم عناصر أدب الماضي بكل تراثه مع تلك المعايير» ووظائف الرصيد أنّه «يعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحوّل إلى خلفية لعملية التواصل، ويقدّم إطارا عامّا يمكن وضع رسالة النصّ أو معناه فيه» وعليه فإنَّ «المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية التي تشكّل العنصرين الأساسيين للرصيد الأدبي تُستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف، أولهما: أن أنساق الفكر التاريخية، والآخر: من ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية»[4].

على أنّ التفسير الضيّق والمباشر لمفهوم النصّ الأدبي ووظيفته يوحي بفكرة القطيعة بين الأنواع ورصيدها؛ لأنّه لا يتلمّس الأبعاد غير المرئية في العلاقات، ولا يحفر في الموجهات الثقافية العامة التي ترسم للأنواع مساراتها الأسلوبية والبنائية والوظيفية. وإلى مثل ذلك أشار «ريكور» حينما قرّر بأنَّ وجهة النظر التأويلية للتجربة

---

(3) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 45-46.

(4) فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص85.

الأدبية تختلف عن رؤية التحليل البنيوي المستندة إلى اللسانيات لها، فهي تذهب إلى أنَّ النصّ الأدبي وسيط بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما يعرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر، وهي تحاول أن تكشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبي. بعبارة أخرى تقف التأويلية عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل الأدبي، وإعادة التصوير (الخارجية) للحياة(5).

تتفاعل عمليات الإنتاج والتلقي الأدبي، بما يمكن الاصطلاح عليه بـ«المجتمع الأدبي» الذي تتمركز اهتماماته حول هذه القضية، وبطبع المرويات السردية، وظهور الصحف، بدأ يتشكّل، لأول مرة، مجتمع أدبي عام، يختلف عن المجتمع المدرسي النخبوي الرسمي التقليدي الذي تبلورت ملامحه في المدارس الدينية والقصور والمجالس، وهذا المجتمع الذي لا يتقيّد بحدود واضحة، ولم يتجهّز لغويا وتاريخيا بصورة كاملة، تميّز بأنه مجتمع تواصلي، يتبادل أفراده الأفكار والرغبات والحاجات مباشرة، وكان حرّا في علاقاته؛ لأنّه لم يخضع بعدُ لتنميط ثقافي صارم، كان يبحث عن الاتصال بالماضي والحاضر عبر الإثارة والمغامرة والفرجة. وهذا المجتمع المتحوّل تاريخيا وذوقيا، يتفاعل مع المرويات السردية التي تستبطن تطلّعاته الثقافية البسيطة. ليس من المستغرب أن تنبثق الرواية العربية من المزيج المتحّلل للمرويات السردية، وليس من النثر الذي يتوافر على شروط الفصاحة المدرسية، فالرواية الأوروبية، على سبيل المثال، تعتبر في إحدى تفسيراتها نوعا أدبيا مهجّنا تطوّر عن حكايات كتبت بالعامية، وليس باللاتينية التي اقتصرت على كتابة النصوص العلمية والنصوص المقدّسة(6).

كانت الثقافة الأدبية قبل القرن التاسع عشر تعبر عن نفسها بصيغتين، يمثلهما

---

(5) الوجود والزمان والسرد، ص47-48.

(6) برنار فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدّو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 19.

مساران متوازيان لم يقع بينهما تماس ملحوظ إلاّ في حالات نادرة، مسار الثقافة المدوّنة التي تمثلها الخاصّة، ومسار الثقافة الشفوية التي تمثلها العامّة، ولكل مسار تقاليده في إنتاج الثقافة وإرسالها وتلقّيها. وبظهور الطباعة، والتعليم، والصحافة، تداخل المساران، وأصبحت الحدود بينهما شبه مفتوحة، وصار ممكنا للجميع بشكل عام أن يتعرّفوا إلى ثقافة وقع فيها لأول مرة نوع من التجانس في التلقّي، وإن كانت المخاوف مازالت مترسّبة في نفوس أتباع الثقافتين، صار بالإمكان قراءة المقامات بوصفها أدبا للخاصّة، والسير الشعبية بوصفها أدبا للعامّة، دون الاهتمام المدقّق بالخلفيّات الثقافية والتاريخية لكل تلك الأنواع الأدبية، وبهذا وقع اندماج نسبي، أدى إلى ظهور وعي جديد بأهمية الكتابة الأدبية بوصفها تمثيلا رمزيا للحياة والواقع والنفس.

4 . العالم الافتراضي للمرويات السردية

يلاحظ أنَّ العالم المتخيل الذي أنشأته المرويات السردية العربية القديمة، بما فيها السير الشعبية والحكايات الخرافية، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشرّ. فأبطاله الرمزيون متعارضون في منظوماتهم القيمية والنفسية والاعتقادية، ويأخذ ذلك التعارض غالباً شكل صراع بين الأقطاب المتناقضة، فيُحلّ التعارض بانتصار الخير على الشرّ، ثم ينشأ مجدّداً بظهورهما، فالعوالم التخيّلية الافتراضية في تلك المرويّات تتألّف من تعاقب مستمر لنوازع متضادّة يجسدها أخيار وأشرار، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم الثابت. ومن اليسير وصف تلك المضامين بأنّها تجريدية، لها صلة بالتصوّرات الثقافية السائدة في عالم يرجع علّة حركته إلى مفهومي الخير والشرّ، فهي حركة سكون دائرية لا تفضي إلى نوع من التقدّم، فكلّما انهزم شرّ، استجدّ آخر، وليس ثمّة خير دائم.

يُختزل العالم في المرويات السردية إلى صراع حول جملة من الثوابت الإيجابية والسلبية التي يتكرّر ظهورها كموجّهات لأفعال الشخصيات، وهي تتوزّع لتمثيل تلك الثوابت، وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلاّ وتُواجه بقيمة مضادّة. والانتصار المؤقّت لإحدى القيم، يعني انتهاء وحدة سردية، وذلك قبل أن تظهر وحدة أخرى لمعالجة صراع انبثق من رحم الوحدة الأولى. فالحركة الدائرية لأبطال السير والخرافات وخصومهم محكومة بتناوب دائم، لا يوجد فيه منتصر أخير، ولا مهزوم نهائي، فما دام ثمة شرّ في العالم فينبغي أن يظلّ الأخيار في يقظة تامة، إذ سرعان ما يفاجئهم الأشرار.

وفي الوقت الذي يسعى الأخيار فيه إلى تحقيق عالم مستقرّ، يعمل الأشرار على زرع الفوضى فيه. وغالباً ما تكون الوضعية الأولية لعوالم السرد الشفوي القديم وضعية ثبات واستقرار، وينطلق الصراع في اللحظة التي يعبث فيها الأشرار بتلك الوضعية، ويخسرون، ثم تبدأ الحركة مجدّداً. فالثبات قرين الخير، والاضطراب لصيق الشرّ. وهذا التنازع المتواصل بينهما، لا يمكن أن ينتهي، لأنّه متّصل بالرؤية الدينية-الثقافية للعالم، تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائية ضدّية دائمة الحضور وهي: الخير والشر. واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم، لتأخذ شكلها النهائي في صورة قطبين متنافرين.

يندرج أبطال السير الشعبية والحكايات الخرافية في فئة الأخيار، ويندرج خصومهم في فئة الأشرار، فالأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وعشرات غيرهم من أبطال الحكايات الخرافية في «ألف ليلة وليلة» و«مائة ليلة وليلة» و«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» ينذرون أنفسهم لمقاتلة الأشرار الذي يُفسدون العالم بضلالهم وشرورهم، فيغادرون بلادهم من أجل القضاء على الشرّ الذي يقع دائما في ممالك أخرى خارج دار الإسلام، وأحياناً يتسرّب إلى عالمهم حينما يقتحم الآخرون تلك الدار، ويفوزون إثر مصاعب جمّة، لكن الشرّ سرعان ما يندلع في مكان آخر، يقوم به أشخاص غايتهم هزم الخير والقضاء عليه، فيستعينون لذلك بالسحرة والمشعوذين الذين برعوا في ميدان الكفر والضلال.

لأسباب تتصل بنشأة المرويات السردية، ورواياتها الشفوية في عالم ذي ثقافة عربية-إسلامية، ينتدب الأبطال أنفسهم للدفاع عن قيم معبّرة عن تلك الثقافة، عالم الآخر وأبطاله يمثلون الشرّ، وهم يحيطون بعالم الخير من كل جانب، ويتوزعون إلى أحباش و روم وهنود، وينتمون إلى عقائد أخرى، ويختلفون عن الأخيار بثقافتهم وأعراقهم وعقائدهم، وهكذا يتوسّع المجال الخاص بصراع الأضداد ليشمل العالم القديم بأجمعه، ثمة في المركز عالم خيّر مهدّد بالخطر من شتّى جوانبه، وفي السير الشعبية الضخمة، على وجه الخصوص - وهي الأكثر تأثيرا في اللاوعي الجمعي، والتي صاغت المخيال الإسلامي، صوغا رمزيا، وقامت بتمثيله لمدة طويلة-يندرج الصراع في سياق وجودي وعقائدي وثقافي وعرقي شامل، فالعالم منشطر إلى عالمين، والشخصيات منقسمة إلى فئتين، وهنالك دائما تحدّيات قائمة، ما دامت المواجهة أبدية بين ما هو خير وما هو شر. على أنّه، وحتى في الحكايات الخرافية، فخلف حكايات

الحب والغرام والضياع والاغتراب والمجد، تظهر المنظومات القيمية لتحدّد مسار الأفعال واتجاهاتها ودلالاتها. يريد الأخيار إحلال الوحدة محلّ الانقسام، والوصول إلى تثبيت عالم مُشبع بالفضيلة والإيمان، لكنّ الأشرار يسعون دائما لتقويض ذلك وإفساده، ويُؤثِرون دائما هدم الفضائل ومناصرة الشرّ. وكلّما انتهت جولة من الغزوات والحروب والمنازعات، أعقبتها أخرى، في تناوب لا ينتهي، وتُغلق تلك النصوص الطويلة و العالم يمور بالشرّ، فيما يقتطف الموتُ الأخيار واحداً إثر الآخر، دون أن يتطّهر العالم من دنسه بصورة نهائية، الخير ينتصر لكنّ نبع الشرّ لا ينضب.

5. تفكّك المرويات السردية

تمثّل المرويات السردية العربية أنموذجاً واضحاً للأنواع المتحوّلة في تشكّلها وتفكّكها؛ فشأنها شأن الآداب السردية الشفوية لا تعرف النقاء ولا الثبات النهائي، إلاّ من جهة تخيّل أنّها كذلك، وهي مهجّنة من عناصر متعدّدة امتزجت في سياقات أدبية، ثم حُوّرت، وكُيّفت، ودُمجت فيها عناصر أخرى في عصور لاحقة. ومن اللازم التأكيد على أنّه كلّما جرى فحص لبنية المرويات السردية العربية القديمة، وفي مقدمتها الحكايات الخرافية والسير الشعبية، فإننا نجد أنّها شبكة تجميعية معقّدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة، وأنّها بدورها تتناسل وتتكاثر، وتتبادل المكوِّنات فيما بينها، ويقترض نوع من نوع، فكثير من الوحدات السردية اندرجت في سياق السير والخرافات على حد سواء، وذابت في السياقات النوعية وأصبحت جزءاً من النسيج العام فيها. فسيرة «سيف بن ذي يزن» أُدرجت فيها كثير من قصص العجائب، وقصص الجن، وقصص الحيوان، والأخبار التاريخية، و«ألف ليلة وليلة» ضمّت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان والجن. وقد تكامل تشكيل تلك المرويات طوال عدة قرون من الرواية الشفوية التي تحذف وتضيف بتأثير من حاجات التلقي.

إنَّ البنية الثقافية، بقيمها الدينية والاجتماعية قد تَحول دون رواية وحدة سردية، تنافى النسق السائد من القيم، كما أنّها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية ذاتها، وتحتاج إليها، وتبالغ فيها كالوحدات العجائبية والشبقية في «ألف ليلة وليلة» وهذا يفسّر اختلاف المرويات حسب الأماكن التي تروى فيها، وحسب الأزمنة. والمدونات التي عثر عليها لكثير من تلك المرويات، تختلف اختلافا كبيرا فيما بينها،

ومثال ذلك «ألف ليلة وليلة» فرواياتها متعدّدة، وحكاياتها مختلفة. بل إنَّ الحكاية الاطارية الأساسية: حكاية شهريار وشهرزاد تعرّضت في كثير من النسخ لاختلاف واضح. تكشف ذلك الكيفية التي تشكّل فيها هذا الكتاب من مناهل عدة، والطريقة التي تكوّنت بها السير الشعبية(7). وكانت تلك المرويات عرضة للتفكّك والاستبدال والإضافة، فـ«السيرة الهلالية» تفكّكت كثير من وحداتها الكبرى، وبدأت تروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، وسيرة «الظاهر بيبرس» أضيف إليها ملحق مطوّل في تمجيد أسرة «محمد علي»؛ لأنّها كانت تروى في مصر على زمان العائلة الخديوية، مع أنّها كانت معروفة قبل ذلك، كما رأينا في شهادة «لاين» في الفصل الأول. ويغلب أنَّ سيرة «الأميرة ذات الهمة» قد تغيّرت هي الأخرى، فـ«المقرّي» يشير إليها على أنّها «حديث البطّال»(8). والبطّال هو إحدى الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة المعقودة للأميرة ذات الهمة، ثم ابنها عبد الوهاب، الأمر الذي يرجّح أنَّ الأجزاء الخاصة بـ«البطّال» كانت تروى منفصلة في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان يعيش المقرّي صاحب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب».

لعل أبرز ما توصف به المرويات الخرافية والسيرية هو استقلال الوحدات الحكائية فيها، فالإطار العام لتلك المرويات، إنما هو خيط ناظم يجمع تلك الوحدات وينضّدها واحدة بعد الأخرى، وفيما يبدو أنَّ ترتيب الوحدات الحكائية يوافق المسار العام لسيرة البطل، إلاَّ أنَّ كلَّ وحدة لها مكوّناتها وموضوعها، وباستثناء كونها تندرج في ذلك الخيط، فإنَّ لها شبه استقلال عمّا قبلها وعمّا بعدها، يظهر ذلك بصورة أكثر وضوحا في «ألف ليلة وليلة» فلا ترابط بين الوحدات الحكائية إلاَّ من ناحية كونها خرزات يربطها نسق التراسل بين شهرزاد وشهريار. وظلّت تلك العناصر تتفاعل فيما بينها، في ازدياد مطّرد، أدّى في نهاية المطاف إلى تفكّك النوع وتحلّله.

الأمر الذي يمكن أن ننتهي إليه، هو أنَّ المرويات السردية العربية القديمة كانت في رحلة تحوّل نوعي مستمر، وأنّها لم تعرف الاستقرار النهائي، بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه على أنّها أنواع ثابتة لها خصائص نهائية ومطلقة، فنحن نكاد لا نعرف البذور الأولى لها، ولا الإضافات التي لحقت بها، ولا الأجزاء التي حذفت منها،

---

(7) السردية العربية ص71 - 92، و ط2 ص 85 - 105.

(8) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968، ج2، ص 290.

وتلك المشكلة لن تُحلّ إلاّ استنادا إلى دراسة تقارن بين النسخ، وتكشف مسار التحوّلات السردية فيها، وهو أمر صار في عداد الصعاب الحقيقية بالنسبة للحكايات الخرافية والسير الشعبية بسبب عدم توافر المتون المدوّنة لها، ناهيك عن أنَّ الآداب الشعبية والخرافية تنهض في تعارض واضح مع فكرة التدوين الكتابي، الذي يحول دون انفتاحها تأثّرا وتأثيرا في المرجعيات التي تقوم بتمثيلها، فكلّ محاولة لتقييدها كتابيا ستفضي إلى وقف تطورها السردي والدلالي، وما وصل إلينا هو المدوّنات المتأخرة جداً التي كانت متداولة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

بين أيدينا الطبعات الشعبية التي اعتمدت على تلك المدوّنات، وهي التي جعل الرواة منها مجرّد دليل لمتابعة الخط العام للأحداث. وكلّ الدارسين الذين اهتموا بموضوع رواية تلك المتون، خلصوا إلى أنَّ المادة المرويّة كانت تتجدّد، إضافة وحذفاً، مع كلّ راو، وكلّ رواية، وفي كلّ بلد؛ فالروايات العراقية والشامية والمصرية والمغربية للسير الشعبية العربية الكبرى فيها اختلاف كبير فيما بينها، وروايات «ألف ليلة وليلة» تختلف باختلاف البلاد والرواة، ولهذا فإنَّ بعض الوحدات الصغيرة كانت تتضخّم، حسب السياق الذي تروى فيه، لتصبح وحدة كبيرة وشبه مستقلة، وهذا الأمر يفسر ضخامة تلك المرويات والزمن الطويل الذي تستغرقه روايتها، وقد تتراوح بين عدة أشهر، وتصل أحياناً إلى سنة كاملة، كما هو الأمر بالنسبة لسيرة «الأميرة ذات الهمّة».

لم تطبع تلك المرويات كاملة أول الأمر، إنما كانت تطبع أجزاء متتالية، يكاد كل جزء يعنى بوحدة حكائية تمثل مغامرة كاملة يقوم بها البطل؛ فسيرة «الأميرة ذات الهمة» طبعت في سبعين جزءاً، وسيرة «عنترة» في خمسة وخمسين، وسيرة «الظاهر بيبرس» في خمسين، وسيرة «سيف بن ذي يزن» في سبعة عشر جزءاً. وهو أمر شمل السير الأقل شهرة وأهمية، حصل ذلك، قبل أن تُجمع في مجلّدات كاملة، فيما بعد، وهذا التقسيم إلى أجزاء بهذه الصورة التي انتهت إليها طباعة السير الشعبية يختلف عمّا أورده شاهد عيان لها في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، وهو «لاين» الذي أوردنا وصفه لبعض تلك المرويات في الفصل السابق. وحتى «السيرة الهلالية»، طبعت منفصلة الأجزاء حسب المراحل الثلاث التي تكوّن الخط العام لمسيرة الهلاليين في التاريخ. وجدير بالذكر إنها جميعها نُشرت وشاعت قبل أن تباشر المجلات و الصحف نشر الروايات المؤلّفة أو المقتبسة أو المعرّبة، والتي كانت في أول أمرها تحاكي تلك المرويات في العناية بالمغامرة والترحال والمفاجأة والنهايات السعيدة، على غرار تلك

الوحدات المجتزأة من سياق المرويات السردية، وفي تقليد لا يخفى لعوالمها، وأبنيتها، وأساليبها.

كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات وكثير من حوادث الروايات وشخصياتها التي تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحوّر أحداثها بما يوافق ذائقة التلقّي الشائعة آنذاك، الذائقة التي تمرّست في تقبّل المرويات السردية من قبل، وشمل ذلك فيما يُختار للتعريب من روايات الفرسان والمغامرات والمطاردات التي تقع أحداثها على خلفيات تاريخية، وكثير منها تُغيَّر أسماؤها وتنشر بلا ذكر للمؤلف الأصلي، وأحيانا تحوّر أسماء الشخصيات والأحداث، ويشار إلى اسم الكاتب العربي أحيانا، وإهمال اسم المؤلف الحقيقي، كما سنقف عليه في مكان آخر بالتفصيل.

إنّ إغفال أسماء الرّواة في الآداب السردية الشفوية معروف، وبالإجمال فقد تداخلت المرويّات القديمة بالمؤلّفة والمقتبسة والمعرّبة، ومن الواضح أنّها كانت رائجة، فقد تخصّصت في نشرها مجلات كثيرة اقترنت بها دون غيرها، وشاعت، وكُثر طبعها ونشرها وتأليفها، وبدأت تلك المرويات تتفكّك وتتحلّل، وكأنها حكايات قائمة بذاتها، وقد انفصلت عن السياقات الناظمة لها. وصار المتلقّون يتابعونها كحكايات شبه متكاملة، إذ غالباً ما يتعذّر، لكثير من الأسباب تتبّع السلسلة الطويلة التي قد يستغرق أمر طباعتها سنوات عدة. وكانت تنشر بوصفها حكايات للتسلية؛ لأنّها تقوم أساسا على المغامرة. وقد لاحظ الطهطاوي ذلك منذ عام 1867، في مقدمته لتعريب رواية «فينلون» لكنه اعتبرها حكايات بُتراً ومتقطّعة[9] وهي ذاتها كتب «الأكاذيب الصرفة» التي أشار إليها محمد عبده في عام 1881، وأورد أنّه «يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن، والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل»[10].

(9) رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ج5، ص 348.

(10) محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، جريدة الوقائع المصرية في 11 مايو 1881، وقد أعادت مجلة فصول نشر الوثيقة، انظر ص207-209 العد الأول لسنة 1991، وانظر علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة مكتبة غريب، ص 23.

شهادة الشيخ عبده، فيما يخص تزايد الاهتمام بالمرويات السردية، وإقبال الناس عليها، حتى أنّها كانت تطبع بالمئات، لها قيمة توثيقية؛ لأنّها تكشف موقف رجل دين، يمثل الثقافة الرسمية، وقد سعى إلى منع هذه الكتب وتحريمها، كما سنرى في الفصل الأخير من الكتاب، لأنّها تحول دون بناء الوعي النخبوي الذي كان يمثله الشيخ وأضرابه، ولكنها من ناحية أخرى تكشف تزايد أهمية هذه المرويات. ومن المؤكد أنّها ستصوغ وعيا خاصّا بتلقي الآداب السردية، وستمتثل النصوص المؤلفة والمعرّبة له، أو أنّها في الأقل تعيد توظيف كثيرا من ملامحها الموضوعية والبنائية والأسلوبية، وهو أمر يتّضح لكلّ مراجع لطلائع الروايات المذكورة في تلك الفترة.

تداخلت المرويات السردية الموروثة، بالمؤلّفة، والمعرّبة التي امتثلت في عناصرها الأساسية للشكل الشفوي وبنيته وعالمه الافتراضي، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت تلك المرويات الموروثة رصيدا قويا لا يجهّز النصوص الجديدة بالأساليب والأبنية فقط، إنما يزودها بالعوالم المتخيلة، وظل هذا الترابط بينهما قويا إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

6 . تفكّك الأساليب الموروثة

من المعلوم أنَّ اللغة مادّة الأدب الأساسية، وتلك المادّة تتعرّض للتغيّر والتحوّل لدواعي الاستعمال وتبدّل الظروف الثقافية. والثابت «أنَّ التطوّر اللغوي يحدث في مادة اللغة التي تؤلّف بنيتها وكيانها» أي «الألفاظ التي تبنى منها اللغة» وهذه الألفاظ «يُخضعها الاستعمال فتجدّ فيها خصوصيات معنوية ذات ظلال دلالية جديدة يستدعيها الزمان والمكان، وليست العربية بدعا بين اللغات؛ ذلك لأنَّ اللغات كافة تخضع لسنّة التطوّر، وأنّ الكلمة في كثير من اللغات مادّة حيّة يعمل فيها الزمان، ويؤثّر فيها، وتجدّ فيها الحياة فتتطور وتتبدّل، وربما اكتسبت خصوصيات معنوية أبعدها الاستعمال عن أصلها بُعدا قليلا أو كثيرا، وليست العربية بنجوة من الذي طرأ على غيرها من اللغات»[11].

ينتهي أيّ تحليل موضوعي لحال الأساليب السردية الشائعة في الأدب العربي إلى رصد ضربين راسخين ومتمايزين من أساليب التعبير اللغوي، يرتبط كلّ منهما بطبيعة الأدب الخاص به؛ فالمرويات السردية، ووسيلتها المشافهة، طوّرت الأساليب اللغوية

(11) إبراهيم السامرائي، التطوّر اللغوي التاريخي، بيروت، دار الأندلس، 1981، ص 228–229.

المتّصلة مباشرة بالبنية الذهنية والذوقية للعامّة، ومعلوم أنَّ «العامّة» في الثقافة العربية لها موقع مهمّش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية، وقد تجاوزت تلك الأساليب الشفوية عقبات التفاصح المغالى به الذي شاع في الكتابة النثرية الفصحى، ودمجت أساليب تلك المرويات عناصر متعدّدة من اللهجات والصيغ الجاهزة، والأشعار الدارجة، والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار، وانطباعات الرحّالة، فضلاً عن مزيج متنوّع تتواشج موارده بلغات الشطّار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكدّين؛ وبذلك تشكّلت تلك الأساليب لتعبّر عن المواقف الانفعالية والشاجية من جانب، وعن التطلّعات السرّية والمختزلة للعامّة تجاه العالم الذي تعيش فيه من جانب آخر. وأضفت السياقات الثقافية التي يترتّب فيها تلقّي تلك المرويات قيما اعتبارية خاصة عليها، وبذلك عمّقت الأبعاد الدلالية لأساليبها. وصُبغت تلك الأساليب بالخصوصيات البيئية المحلية المتنوّعة حيثما أُنشدت وجرى تداولها، فتقبّلت اللهجات المحكيّة.

كلّ هذا يؤكد أنَّ أساليب المرويات السردية كانت دائمة التطوّر، لأنّها كانت مفتوحة على المكوّنات التعبيرية مهما كانت مصادرها، وساعد على ذلك التداول الشفوي لها إنتاجاً وإنشاداً وتلقّياً، فجاءت صياغاتها خليطاً من الإطناب والمخاطبة والحوار والمباشرة فتضمّنت مزيجاً متفاعلاً يشعّ بالدفء والإيحاء والعفوية والسلاسة، مع الأخذ بالاعتبار التكرار والإسهاب وعدم الترابط الشائع في الصيغ الشفوية. وبسبب كل ذلك ظهر توافق واضح بين المتكّلم ووعيه الثقافي، فالرواة المتّصلون بالأوساط التي تتلقّى تلك المرويات - وعددهم كبير، كما بيّن لنا «لاين» من قبل- ركّبوا هم وأسلافهم هياكل تلك المرويات، ونقّحوا صياغاتها الأسلوبية عبر الزمن حذفاً وتبديلاً وإضافة، وتشبعّوا بعوالمها، وامتداداتها في الواقع الذي يعيشون فيه. كانوا يستقون لغتهم من الأوساط التي تتفاعل معها، ولذلك لا نجد بوناً واضحاً بين الشخصية وكلامها، فهما كلٌّ مندمج في سياق ثقافي واحد.

ولم يتردّد الرّواة في تكييف اللغات واللهجات والألفاظ والأشعار والحكم، والتهجين فيما بينها وصولاً إلى أسلوب خاصّ بمروياتهم. والرواية كنوع أدبي لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوّع من العناصر، فهي، كما ذهب «باختين»: ظاهرة متعدّدة من ناحية الأسلوب واللّسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة. . . كالسرد المباشر، وإعادة تكييف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمّن كتابات أخرى متنوعة: أخلاقية، وفلسفية، واستطرادات، وأوصاف أثنوغرافية، وأخيرا

خطابات الشخصيات الروائية نفسها، وهذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقا أدبيا منسجما، فتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكّم في الكلّ. . . فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع، ولغة الرواية هي نسق من اللغات[12].

كان الرّواة يوفّرون مجال اتصال بين المتلقّين والصور المتخيّلة للنماذج البطولية العليا التي يتمّ استدعاؤها شفويا والتماهي معها طبقا لضروب متعدّدة، وبظهور الطباعة توسّع ذلك المجال، وصار الإقبال على المرويات بشكلها المطبوع يسير بموازاة الشكل الشفوي، وينافسه. وهذا المجال الاتصالي أصبح مشبعا بتصوّرات تتضارب فيها حاجات جديدة للتعبير، مع رغبة عارمة في استحضار الماضي بصورته المتخيّلة التي تغاير الصورة الموثّقة والصارمة التي يقيّدها الإسناد في ثقافة الخاصّة. وكانت من قبل تواجه المتلقّين، في الأدب العربي القديم، مشكلة الفهم والاستيعاب، التي ذلّلتها المرويات السردية باعتمادها على الأنظمة المباشرة والدافئة والشفوية للتعبير، واستعانت الرواية بهذا الأسلوب، فيما ظلّت الأساليب المتصنّعة مغلقة على العامّة، مُبهمة، مُتعالية، تحتاج إلى مهارات لغوية ومعجمية كبيرة، وأحيانا استثنائية، لحلّ ألغازها الدلالية، وكشف وجوهها البلاغية.

أما المؤلفات الكتابية، فسرعان ما غزاها التكلّف والمبالغة، وبسبب شيوع الأساليب المتصنّعة في الكتابة النثرية في الدواوين والمجالس والمناظرات والمجالات التعليمية الخاصة بتلقين علوم البلاغة وغريب اللغة، فإنَّ السرود الكتابية، ومثالها المقامات، امتثلت تماما للتكلّف والمغالاة في التعبير الفصيح، وتدرّج الأمر فيها، تبعاً لتدرّج التفاصح، فأسلوب «بديع الزمان» غير أسلوب «الحريري»، وأسلوب الأخير غير أسلوب «ابن الصيقل الجزري»، وأسلوب «الجزري» ليس مطابقا لأسلوب «اليازجي»، ناهيك عن كتاب النثر الديواني، فثمة استغراق متواصل في التكلّف وتعمّد الغموض والمغالاة في التصنّع، وبذلك أُجهز على البداهة الأسلوبية، وحلّ محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة، للتدليل على جدارة المؤلف، أكثر من الاهتمام بالأبعاد الرمزية والإيحائية التي تحتاجها النصوص السردية. وظهر بون شاسع

(12) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برّادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص 38-39.

يفصل المتكلّم عن كلامه، كما أنَّ التأليف أصبح ميداناً لتجريب القدرات اللغوية لممارسي الكتابة، وقبل ذلك الامتثال لمعايير التصنّع كما استقرّت في القرون المتأخرة في كتب البلاغة.

لم يعد الأسلوب وسيلة للتواصل المباشر بين النصّ والمتلقّي، في المؤلفات السردية الكتابية، كما كان الأمر في المرويات السردية، بل أصبح الأمر مضمارا لاختبار الكفاءة التأليفية في رصف صيغ الترادف والتضادّ والجناس والطباق والتورية والاستعارة، والتمحّل في استثمار المعجم اللغوي بما يحتويه من غريب ومهمل وحوشي وملتبس ومتروك وغامض، وكل ذلك يحول دون إشاعة التراسل الحار والمباشر بين النصوص وألفاظها من جهة، والنصوص ومتلقّيها من جهة ثانية. ونسيت القاعدة الذهبية المعروفة التي سنّها من قبل «ابن المقفّع» حينما قال «إياك والتتبّع لوحشيّ الكلام طمعا في نَيل البلاغة فإن ذلك العيّ الأكبر».

جرى تثبيت معايير أسلوبية تجريدية ومتعالية، يصار القياس فيها بموجب دلالة اللفظة المفردة وليس السياق اللغوي الشفّاف المعبّر عن الحال الموصوفة حيث ينبغي للمفردة أن تندرج في السياق المطلوب، وتمتثل لحاجاته التعبيرية، بهدف إنتاج دلالة نصّية وليس دلالة معجمية. وهذا قد يفسّر جانباً استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخّرة باعتباره الكفاءة في نظم الصيغ البلاغية البديعية ورصفها، دون الاهتمام الحقيقي بالمظهر الإبلاغي والتمثيلي، فغاية البلاغة ليس الإبلاغ بأفضل الطرق وأيسرها وأوجزها، كما كان الأمر من قبل، إنما أصبحت البلاغة هي البراعة في التكلّف والتصنّع. وهذا يكشف الأزمة الداخلية للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرّد معايير أسلوبية، يحاول الكتّاب تطبيقها بناء على قواعد مدرسية جرى تلقينها كمنظومة متلازمة من المعايير الجاهزة والنهائية، دون أن تتفاعل مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحوّل دائم. وبدل أن يصار إلى حل هذه المشكلة، فقد جرى اعتبار الأساليب المتفاصحة هي المعيار الوحيد السليم للتعبير الدلالي الذي ينبغي أن يحتذى. وظل الأمر يتفاعل بكل تعقيداته إلى مطلع القرن العشرين.

7 . مفارقة الأساليب: نموذج مفتوح وآخر مغلق

يمكن القول بأنَّ النثر العربي في القرن التاسع عشر انتهى إلى إفراز نمطين أسلوبييّن من التعبير اللغوي، لكلّ منهما خصائصه وسماته ودرجة تمثيله للمرجعيات

الثقافية، ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويات السردية الشفوية بـ«نموذج التعبير اللغوي المفتوح» فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ«نموذج التعبير اللغوي المغلق»؛ ذلك لأنَّ الأول، بفعل آلياته الداخلية الشفوية، ووظائفه التواصلية، ظلّ متفاعلاً مع المرجعيات، ولصيقا بها، بما يجعله يتقبّل كلّ التطوّرات الحاصلة والممكنة فيها، أما الثاني فقد جرّد معياراً ثابتاً ومتعالياً ومنفصلاً عن كل مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات، ولهذا فقد كان يقترض خصائصه من ذخيرة التعقيدات المدرسية المتصنّعة للتعبير التي استفحلت في العصور المتأخرة، وقطع الصلة المباشرة بالعالم الحي، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق محكم ومغلق من القيود فيما يتّصل بالإيقاع المسجوع الخاص بالوحدات التركيبية للتعبير، والجفاف والتكلّف والحذلقة.

إنَّ استعمال النموذجين المذكورين من أساليب التعبير، أفضى إلى نتيجتين مختلفتين، فلغة الصحافة التي تعاظم تأثيرها بالتدرّج منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتقت بالنموذج الأول وطوّرته لأغراضها، وهذّبته وكيّفته لكل مقتضيات التعبير اليومي، وبالنظر إلى أنّه كان مفتوحا على المتغيّرات، فقد تقبّل استعمال الصحافة له، بما في ذلك تنقيح صياغاته المسهبة، والتخلّص من الأشعار المقحمة فيه، ولم تكن ثمة مسافة قاطعة بين لغة الصحافة والمرويات السردية، وأمكن مع الزمن، تذليل الصعاب التي من المنتظر أن تظهر في تحوّل كبير مثل هذا؛ فالصحافة وأساليبها اللغوية كانت شيئاً جديداً آنذاك. فمُهّد الأمر للرواية بأنّ تأخذ به في أول أمرها، ثم كيّفته لأغراضها التعبيرية في الوصف والتخيّل، فصار وسيلتها التعبيرية. وسرعان ما تبنّت المعرّبات الأدبية المزيج الجديد. أما النموذج المغلق فقد استعمل في مجال آخر إذ تعمد بعض «الكتّاب» المضي في استخدامه، دون الانتباه إلى الأزمة الداخلية التي كان يعانيها، وأهمها الانغلاق على نموذج تعبيري تجاوزه الزمن، والتجريد والترفّع عن المتغيرات الحيوية في المرجعيات الثقافية، وكانت النتيجة محاكاة لأساليب القدماء في هذا المجال.

وصف العقّاد الأساليب الكتابية النثرية المتكلّفة في القرن التاسع عشر، التي تندرج ضمن النموذج المغلق، فقال: إنَّ الكتابة كانت «قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كلّ رسالة، ويُزج بها في كل مقام، وتُعرف قبل أن يمسّ الكاتب قلمه ويليق دواته. وكانت للمعاني القليلة المحدودة صيغ وقوالب لا يعتورها التصرّف والتبديل إلاّ عند الضيق الذي لامحيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه. وكانت أغراض الكتابة

كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنّها تُعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما تسمع!وانحسرت الذخيرة اللفظية - التي تتناول منها الأقلام - في أسجاع مبتذلة وأمثال مُردّدة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تُقتبس في غير معارضها، ويَحذَر المقتبسون أن يغيّروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحَذَرهم من تغيير حروفها وكلماتها. فإذا جمعتَ هذه الذخيرة المحفوظة بين دفتي كتاب فقد جمعتَ عندك كل ما خطّه المنشئون من قبل، وكل ما في نيتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيتَ عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلها، ومنها المنشئون والمحبّرون»[13].

ومضى العقّاد واصفا رغبة بعض الكتّاب في إحياء تقاليد الكتابة النثرية، ممثلة بالمقامات، وكاشفا تململ روّاد التجديد من ذلك «كان الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسّناتها مثلاً للكلام المحتفل به ودليلاً على العناية بأحياء القديم، في الوقت الذي كان أحياء القديم فيه هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهّل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث، فشاع أسلوب المقامة في مقالات الصحف، وفي مراسيم الحكومة، وفي كتب التاريخ، والجغرافيا، وفي نقل الكلام المترجم، وشرح الكلام المنقول. ولا جرم كان من التجديد أن يتنبّه روّاد التجديد إلى خطأ هذا الرأي، وأن يختاروا الأسلوب المرسَل لموضوعات الكتابة المرسَلة التي تُطلَب للفائدة وتحقيق العلم والفهم، ولا تحتاج من تجميل البلاغة إلى مقصد غير مقصد الإبانة والإقناع وصحّة واللغة، وما تنطوي عليه من صدق التعبير وسلامة لفظه ومعناه»[14].

وكما هو واضح مما توصّل العقّاد إليه، فإنَّ الامتثال للمعايير النثرية كان بحدِّ ذاته يشكّل موقفا أخلاقيا، فليس يمكن بسهولة التخلّي عن معايير ارتفعت في وعي الكتّاب إلى قواعد نهائية لكلّ تعبير نثري. فمثال «ناصيف اليازجي» في «مجمع البحرين» على سبيل المثال، هو مقامات الحريري، ولأنّه كذلك، يصفه «لويس شيخو» بأنه «عمدة البُلغاء في وقته»[15]. وشيوع روح المحاكاة ذاته، هو الذي دفع بـ«مارون عبود» إلى

(13) عباس محمود العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966، ص 156-157.

(14) عباس محمود العقّاد، عيد القلم، بيروت، المكتبة العصرية، د ت، ص 49.

(15) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926، ج2، ص 38.

القول - على الضدّ مما قاله «شيخو» - بأنَّ «اليازجي» «يستوحي الكتبَ القديمة، ولا يستلهم غيرها. . وكأنّه ذات مجرّدة عن المكان والزمان»[16]. ولم يكن ذلك بخاف عن «جورجي زيدان» الذي أكّد بأن «اليازجي» أودع في مقاماته من «فنون الإنشاء وصناعات البديع، ومن غريب اللغة ألفاظها المنتقاة، وأمثال العرب والآيات الشريفة، ما دلّ على طول باعه وغزارة محفوظه، وذلك فضلا عمّا أودعها من المسائل العلمية في كل فنّ، وما ضمن شرحها من تواريخ العرب وأنسابهم ووقائعهم»[17].

كان الشعور الخاص ببعث الأساليب النثرية للقدماء قد بدأ يتفاقم، وهو شعور يعبّر عن حس لغوي مجرّد عن فهم البعد التعبيري والتمثيلي للأدب، الذي أتخذ صيغته الأخيرة عند «اليازجي» باعتباره حاملا لمعرفة لغوية وبلاغية وليس تشكيلا لسانيا تمثيليا، ولهذا، كما يقول «هاملتون جيب»، أوقف «اليازجي» حياته على بعث اللغة العربية، والعودة بها إلى سابق مجدها، وتخليصها ممّا علق بها من شوائب التجديد في الأسلوب والمعنى، وهو أعظم عالِم عربي في عصره دون نزاع. . . غير أنَّ عمله هذا كان اعتباطيا، إذ قام على التنكّر لكلّ ماله علاقة بروح العصر"[18]. لقد كان «شيخا من شيوخ الأدب العربي تأخر به الزمن»[19]. وليس غريبا أن توصف مقاماته بأنّها غير صادرة عن أية حقيقة، وإنما إنشاء وتقليد لا غير، ولا جدّة فيها ولا صدق، بل هي «تمارين في الفصاحة والبلاغة استوحاها من ناثري العهد المدرسي»[20]. فجاءت باردة باهتة اللون لا ابتكار فيها، هدفها محاكاة النماذج العليا الموروثة فحسب.

لم تكن هذه الأحكام خاطئة بحقّ «اليازجي»، فهو نفسه رسم في مقدّمة «مَجمع البحرين» الهدف الامتثالي لكتابه الذي اقترن بأمرين متوازيين أراد «اليازجي» تحقيقهما: الوظيفة اللغوية بتقليد أساليب القدماء، فقد أكد بأنّه تحرّى في كتابه ما استطاع من «الفوائد والقواعد، والغوارب والشوارد، والأمثال والحِكم والقصص التي يجري بها القلم، ويسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلاّ بعد جهد التنقير والتنقيب» ثم المحاكاة السردية لروّاد المقامات إذ يعترف بأنّه جاء متطفلا على «مقام أهل الأدب من أيمّة العرب، بتلفيق

(16) مارون عبود، رواد النهضة العربية، بيروت، دار العلم للملايين، 1952، ص 66.
(17) جورجي زيدان، بناة النهضة العربية، دار الكاتب العربي، 1982، ص 163-164.
(18) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب، ص 33.
(19) م. ن. ص 45.
(20) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957، ص 4.

أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» وذلك إنما هو حسب قوله «ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[21].

وفي الأمرين كان «اليازجي» محاكيا من الدرجة الأولى، ومع أنَّ مقاماته استأثرت بأهمية بالغة في عصرها؛ لأنَّها كانت بيانا يهدف إلى إحياء التقاليد الكلاسيكية للكتابة العربية، وامتدادا للأساليب الرفيعة في التراث النثري القديم، وبخاصة أنَّ سؤال المغايرة لم يكن مطروحا بوضوح، فالمحاكاة هي النموذج الأمثل للإبداع في كل تصوّر إحيائي، ولكنّ تلك القيمة سرعان ما انهارت حينما اكتسب الأسلوب المرسل الطلق في الكتابة موقعه الشرعي في الرواية والصحافة، وجرت عملية واسعة لإعادة تقويم جهود «اليازجي» ليس في ضوء المؤثّرات التي تأثّر بها، ونهل منها، وحاكاها، إنما في ضوء المعايير الجديدة التي غزت الكتابة بكل أنواعها. فُهمت محاولة «اليازجي» بأنّها أشبه بعملية إحياء لأسلوب محتضر، قدّمت حلا مؤقتا، لكنه غير مسعف، لذلك الأسلوب من الانهيار بعد مدة وجيزة. على أنَّ الأمر لم يقتصر على «اليازجي»؛ فقد حذا حذو الحريري والسرقسطي وابن الصيقل الجزري وكتّاب النثر الديواني عدد من كتّاب المقامات والنثر خلال القرن التاسع عشر منهم: البربير، والمنيّر، ونيقولا الترك، والآلوسي، والأحدب، وإبراهيم اليازجي وعبد الله فكري، وغيرهم كثير، ويحسن أن نتريث قليلا عند الأخير منهم، فله مقامات يحاكي بها القدماء؛ وكتابته النثرية ظلت مهيمنة إلى أواخر القرن التاسع عشر ضمن النموذج اللغوي المغلق.

أورد «علي مبارك» في كتابه «نخبة الفكر في تدبير نيل مصر» قول الشدياق عنه: «ممّن برع في هذا العصر، وحقّ له به الفخر، في الإنشاءات الديوانية، وهي عندي أوعر مسلكا من المقامات الحريرية، الأديب الأريب الفاضل العبقري عبدالله بك فكري المصري، فلو أدركه صاحب المثل السائر (=ابن الأثير) لقال: كم ترك الأول للآخر؟»[22]. وصفه «حسين المرصفي» في كتابه «الوسيلة الأدبية» بشيء مماثل كما ينقل عنه «علي مبارك»، قال: هو «الأمير الجليل، صاحب الوقت الذي لو تقدّم به الزمان لكان له بديعان، ولم ينفرد بهذا اللقب علاّمة همذان، عبدالله بك فكري»[23].

(21) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، دار صادر، 1966، ص 9 و10.
(22) علي مبارك، نخبة الفكر في تدبير نيل مصر، انظر الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ج3، ص 551.
(23) م. ن. 3: 552.

وليس ذلك بكثير على «علي مبارك» ذلك فقد كان «فكري» هو الذي راجع كتابه «علم الدين» من ناحية الصياغة اللغوية. كما وصف بأنّه كان «محبّرا طويل الباع في الإنشاء متفنّنا في ضروب الكلام، راسخ القدم في علوم البلاغة ذلق اللسان»[24]، وهو الذي «لعب دورا كبيرا في إعادة الكتابة الديوانية إلى «العهد الجديد» من عهود الصنعة البديعية» و«حافظ على الأداء البديعي في رسائله وكتاباته»[25].

لاتكمن قيمة «اليازجي» و«فكري»، بحسب شهادات التقدير التي أوردناها، في كونهما مجدّدين، إنما في كونهما محاكيين، فالمعيار هو المحاكاة، ويكون الناثر مجيدا بمقدر امتثاله وليس بدرجة خروجه، المعيار يشدّ الكاتب إلى الوراء، وقيمته لا تأتّي من رغبته ولا قدرته في القول، إنما من قابليته على التقليد الصحيح، وهذا ضرب من التأزّم النموذجي لأنّه يعاند مسار التاريخ، ويستحضر من الماضي البعيد صيغا جاهزة. هذا النسق الأسلوبي بدأ يترنّح في نهاية القرن التاسع عشر، فالنثر راح يستجيب للتغييرات الجديدة، واحتاج ذلك تحديث الأساليب المرسلة، وبدأ النثر القديم بسجعه وطباقه «يفسح الطريق لأسلوب مرن وسهل على القارئ العادي، وقريبا من نهاية القرن التاسع عشر، كان الأسلوب النثري لعدد من الكتّاب العرب الحديثين يحمل النزر القليل من مشاكلته لنثر عصور الانحطاط»[26].

8. انهيار الأساليب المتكلّفة

ومن أجل كشف الخلفيّة المسبّبة لانحسار الأسلوب المتصنّع، لابد من الإشارة إلى الحراك الثقافي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ففي مصر، على سبيل المثال، لم تكن هناك أية جريدة ناطقة باللغة العربية قبل عام 1860، والجريدة الرسمية الوحيدة توقّفت عن الصدور لأسباب مالية، ولكن السنوات العشرين اللاحقة شهدت تزايدا مثيرا للانتباه في عدد الصحف التي بلغت العشرات، وحسب إحصاءات تقريبية فإنَّ قرّاء الصحف خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر لم يكن يقلّ، في جميع

---

(24) رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عزّ الدين، 1985، ج2، ص 366.

(25) محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، 1986، ص 15-16 وص 39.

(26) سوميخ، الشعراء الإحيائيون، أنظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، جدّة النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 70-71.

الأحوال، عن سبعين ألفا، وبعض تلك الصحف كانت تستعين بالعامية المصرية كالتي أصدرها «يعقوب صَنْوَع» و«عبدالله النديم»، وكان الإقبال عليها منقطع النظير، والأمر الجدير بالملاحظة هو أنَّ المقالات غير المترابطة والمملوءة بالنثر البياني والمحسّنات البديعية قد أخلَت الميدان بدرجة واضحة لأسلوب حديث في الكتابة الصحفية، فرضت تقنيات الصحافة المطبوعة والتلغراف على الكتابة أنماطا أسلوبية مختلفة كثيرا عمّا كان سائدا في القرون الوسطى من النثر المسجوع والمحسّنات اللغوية التي كانت لازمة للحفاظ على النصوص من أخطاء الناسخين، وساعدت الأنماط الجديدة، الموجزة، والواضحة، والمشتقّة من واقع الحياة على إدخال نمط نثري جديد، وربما تشكيل وعي جديد لدى القرّاء، وهذه التغييرات بدورها زادت من إيصال الآداب المطبوعة(27).

كان «اليازجي» و«فكري» معارضين للقدماء بالمعنى الأدبي لمفهوم المعارضة، أي مطابقتهم بالموضوع والشكل والقصد والأسلوب. هذا النمط من الرغبة في الكتابة ينشأ حينما تتصلّب معايير التعبير الأدبي، إلى درجة تصبح فيها سدّا يحول دون التفكير في الخروج عليها، إنما تصبح غاية الكتابة هي في تقليد نماذجها العليا، وكانت مقامات البديع والحريري قد تعالت في الوعي الكتابي النثري لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى، وهذا يرتبط بالتصوّر التقليدي المتصل بمنظومة ثقافية يتحرّك فيها الزمن من الأفضل إلى الأسوأ اعتمادا على ثنائية ضدّية بين الماضي والحاضر، فكلما تدنّى الحاضر اكتسب الماضي قيمة أكبر، غير أنَّ دلالة الزمن لا تتوقف على هذه الثنائية القطبية، إذ بداخلها عنصر ثالث هو المستقبل، يجب أن يبنى على منوال الماضي، فالماضي هو النموذج الأمثل الذي تسعى لإحيائه وإعادة بنائه، وعندما تواجه هذه المجتمعات أزمة قيمية لاتجد لها حلا فإنها تبحث عن صيغ موغلة في القدم أملا في إحياء ماض حقيقي أو متخيّل(28)، لكن هذه التصوّرات لم تكن قادرة على وقف الحراك الذي كان يمور في عمق المجتمع والثقافة والأدب.

أشار «عبد الفتاح كيليطو» في الفقرة الأخيرة من كتابه «المقامات» إلى التحوّل الذي ظهر في مفهوم الأدب في العصر الحديث، وذلك حينما وجد الأدب العربي

(27) جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط: الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص178، 179، 181.
(28) سيزا قاسم، القارئ والنص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 70-71.

نفسه أمام مفترق طرق، خلال القرن التاسع عشر، إذ بدأت تتبلور فكرة قبول الأدب بمعناه الحديث. ولأنَّ الإنسان لا يصفّي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحوّل والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول[29].

وفي كتابه «لسان آدم» حاول، من خلال الوقوف على نموذج مقامات الحريري، أن يقدّم وصفا لجانب من ذلك التحوّل، وبوضوح أشار إلى أنَّ «الحريري» الكاتب الأعظم انتشاراً بين القراء ما بين القرن الثاني عشر، والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسيّاً للغاية. لقد تعرّضت الأنساق الأدبية لتحوّل عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوروبي، فصار الحريري رمزاً لكتابة لا يجب إعادة إنتاجها. نكتب اليوم ضدّ «الحريري»[30].

ولمّا كان «كيليطو» يتحدّث عن «أنساق» فمن الواضح أنَّ «الحريري» قد طوّر نسقاً في التعبير الأدبي إلى درجة انغلق فيها على نفسه، فأعيدت فيها صياغة البلاغة العربية في ضوئه. وحسب «كيليطو»، ففي الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كلّ عربي نفسه هو «مقامات الحريري» فتلك النصوص كانت تسوق القارئ في التعرّجات المختلفة للأدب القديم: الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال، والشخصيات المثلية.. منذ صدور المقامات حظيت بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، فتفوّقت بذلك على جميع الكتب الأخرى. كان هذا الكتاب بالنسبة للجميع، مجموع الأدب، وحصيلة كلّ الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه، خارج اللغة العربية، بأقل تألّقاً: تُرجم، واحتفي به في السريانية، والفارسية، والعبرية، والحال أنّه حين يبلغ كتاب مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإنَّ جهد الإبداع ينكبح. من العبث، بعد المقامات، الكتابة والاستمرار في الكتابة. إنَّ الفشل الذريع لكل أولئك، وما أكثرهم، الذين قلّدوا «الحريري» هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلّف نفسه لم يكتب شيئا بعد رائعته، إن لم يكن مؤلَّفين متواضعين في النحو. بعد أن كتب الكتاب، لم يبق سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت. وهكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربية[31]. وانتهى «كيليطو» إلى أنَّ «الحريري» شخصية «أنجزت مأثرة تسمو بها على

(29) عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، توبقال، 1993، ص 220.

(30) عبد الفتاح كيليطو لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، توبقال 1995، ص 77.

(31) م. ن. ص 75.

عامّة البشر وتجعل منها موضوع خطاب إعجاب» شخصية، بلغت «مرتبة سلف أسطوري مجيد وراسخ»[32]. فكيف، وتحت أية ظروف تمزقت تلك الأسطورة؟

يلزمنا أن نمضي مع «كيليطو» الذي رسم لنا مسار انهيار أسلوب المقامة، ومن ثم انهيار «الحريري»، وبالإجمال انهيار الأساليب المتكلّفة، وما يفضي إليه ذلك من تمزّق وحيرة، فيقول: اليوم مات «الحريري». . لم يعد العرب يتعرّفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات. بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلّف، في الماضي، أن يثير كلّ هذا الإعجاب. ويعتقدون أنّهم قد فسّروا كلّ شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب العربية، ويكون «الحريري» أحد المسؤولين الرئيسيين عنه. إنَّ المؤلف الذي أبهج القرّاء طوال ثمانية قرون، لم يعد يُنظر إليه إلاَّ كمشعوذ متغضّن وساحر رهيب، وإليه يُنسب «الجنون» الذي استبدّ بالذوق الأدبي الكلاسيكي. هذا الانقلاب في الموقف إزاء «الحريري» بدأ انطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوروبي. قياساً إلى هذا الأدب، فإن المقامات وعدداً كبيراً من النصوص القديمة يُحكم عليها بالتصنّع، والتفخيم، والطنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة. عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تسبّب إحساساً بالخطأ وانزعاجاً عميقاً. فمن جهة: لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدّمها لهم «الحريري» (باعتبارها صورة رمزية لكتابة بالية) لكنّهم، من جهة أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأنَّ نتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي. لذلك لا يتبنّون نموذجاً لهم لا «ألف ليلة وليلة» ولا «المقامات»، ولا الأدب الغربي. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج. وبالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجوداً وما لم يوجد بعد[33].

النتائج التي توصّل إليها «كيليطو» على غاية من الأهمية، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وليس خلال القرن التاسع عشر، القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسّس تجاه نفوذ «الحريري»، بوصفه رمزا للأسلوب المتصنّع، ففي تلك الحقبة المملوءة بالتمخضّات والتحوّلات جرت في آن واحد عملية إحياء «للحريري» وعملية تخطّيه، وذلك يعود من جهة إلى أنَّ التشبّع بأسلوبه قد بلغ الذروة، فصاغ الذائقة التقليدية في الكتابة النثرية، ومن جهة أخرى إلى

---

(32) المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ص 145.

(33) لسان آدم. ص 76.

الإحساس بأنّه كفّ عن وظيفته التعبيرية، ولم يعد قادرا على القيام بمهمة التمثيل المطلوبة. وعليه فالنتائج التي توصل إليها «كيليطو» لا تأخذ في الاعتبار المؤثّرات المتفاعلة آنذاك، ولهذا فهو يتحدّث عن «حقائق» منجزة بالنسبة له. لكنّ أمرها لم يكن محسوما في تلك الفترة.

اعتبر «الحريري» عقبة في وجه التطور في أساليب التعبير، ولكنّ الأساليب المنشودة البديلة، لم تأت من الغرب، كما انتهي «كيليطو» إلى ذلك، فاستشعار الحيرة فيما يخص الأساليب المناسبة كان قد انبثق في الثقافة العربية في القرن التاسع عشر قبل المؤثّر الغربي، الذي تأخّر طويلا. كان سجال الأساليب قد اندلع قبل أن تتمّ علاقة مباشرة بالأدب الغربي، والواقع - وهذا ما يغفله «كيليطو» - فإنَّ المنازعة بين الأساليب انبثقت قبل ذلك بكثير، فالمرويّات السردية، وفي مقدّمتها السير الشعبية والحكايات الخرافية، كانت، فيما نرى، قد تشكّلت بهدف تلبية مطالب المخيال العربي-الإسلامي العاميّ المهمّش الذي أقصته ثقافة رسمية متفاصحة، ونجحت تلك المرويات في تمثيل المطالب الخاصة بذلك المخيال، طوال قرون عديدة، وفي خطّ مواز لهيمنة الأساليب المتفاصحة، وهي أساليب كان حضورها واضحا كونها وسيلة لتدوين الثقافة المتعالمة: الدينية والتاريخية والفلسفية والمعارف اللغوية، ولكن بجوارها تماما، وبعيدا عن الأضواء.

كانت الأساليب المرسلة الحرّة تحقّق تطوّرات على غاية من الأهمية، لكنها ظلّت دون رصد يبيّن مزاياها، ومن ذلك الأدب الجغرافي الذي تقع في الوسط منه كتب الرحلات، وقد نأى بنفسه عن التصنّع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجري، ومنه فن الخبر الذي تمثله المدونات الكبيرة، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها، وكتب التراجم، ومنها السير الموضوعية والذاتية، وهي غزيرة في التراث الأدبي، وبعد ذلك تأتي المرويات السردية ذات الأساليب المشبعة بالدفء الخاص ببلاغة العامة كالسير الشعبية والحكايات الخرافية.

هذه الأشكال الأسلوبية المتنوّعة والشائعة والمتطوّرة بفعل التداول الشفوي الذي لم يربطها بمعايير نهائية لم يجر وصفها، ولم يُكتب تاريخها، بل نُظر إليها من الثقافة المتعالمة نظرة دونية باعتبارها أساليب منحطّة وساقطة. وهي التي ورثها تدوين المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وقُبلت تلك الأساليب وشاعت، قبل أن يتمّ التعرّف إلى الأساليب الغربية، ولم يلحظ «كيليطو» ذلك، ولم يُدخله بوصفه العنصر الأكثر أهمية في رهان الأساليب في ذلك الوقت. إنَّ القول بالمؤثّر الغربي في تلك

الفترة قول يفتقر إلى الدقّة، وهو يحتاج إلى إعادة بحث، من أجل ترتيب الحقائق مجدّدا في ضوء الواقع الثقافي للقرن التاسع عشر.

كنّا أشرنا أكثر من مرة إلى أنَّ الأدب السردي في ذلك القرن ورث تركة أسلوبية من نوعين: متفاصحة، جرى حولها جدل انتهى بعد مدة طويلة إلى الاستغناء عنها شيئا فشيئا، وأخرى طبيعية ومرسلة ومفتوحة، كانت محلّ استهجان من الثقافة الرسمية من قبل، لكنّها استخدمت في التعبير النثري، وتمّ تبنيها بعد تطوير جرى عليها، وظهرت في الروايات المبكرة منذ منتصف القرن التاسع عشر، على يد «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش» ثم «سليم البستاني» و«جورجي زيدان» وغيرهم، وظلت مُشرعة على التطوّرات اللاحقة. والأمر الذي لم يثر انتباه باحث متّقد الذكاء مثل «كيليطو» هو الصعوبات الناشئة، التي تبلغ أحيانا درجة الاستحالة، في موضوع استعارة الأساليب، فالكلام بوصفه ترتيبا اختياريا من النظام المعياري للغة، كما هو الأمر في الأساليب الأدبية لا يستعار من الآخر. إنّه ممارسة أدبية تتمّ في سياق ثقافي يضفي عليها، بتأثير من التلقّي، سماتها الخاصة. فلم يستعر العرب الأساليب المتفاصحة من غيرهم، قبل ذلك، إنما تطورت استنادا لحاجات التعبير والتلقّي ضمن سياق ثقافي خاص، وبالتناظر لم يستعيروا الأسلوب المرسل، إنما ورثوه عن المرويات السردية التي تفكّكت، وطوّروه ليوافق النوع السردي الجديد. وتطوّر النوع الروائي كان إلى هذه اللحظة يرافقه تطوّر في الأداء اللغوي، فالنوع يتطوّر بأسلوبه، والأسلوب يتطوّر بالنوع الذي يعبّر به. ينتهي كل من الأسلوب والنوع إذا انفصلا عن بعضهما تماما، وإذا انغلقا على بعضهما تماما، وقع ذلك في الحالة الأولى مع المرويات السردية التي انفصلت البنية السردية المكوّنة لشروط النوع عن الأسلوب الخاص بها، فتفكّك النوع، وتطوّر الأسلوب حينما ورثه نوع بديل متّصل بفضاء السرديات نفسه، ووقع ذلك في الحالة الثانية مع المقامات حيث انهار النوع وأسلوبه لتشابكهما التام، وتلازمهما الكامل. ينبغي دائما أن تُترك مسافة رمزية تتفاعل فيها الأنواع والأساليب بحرّية تتيح إمكانية تطورهما معا.

ليس خافيا أنَّ الأساليب الأدبية تستجيب لمعايير الذوق السائد، وتتحوّل بتحوّلها، ولا نعدم أن نجد كتّابا يتطلّعون إلى تحديث الأساليب، ويقومون بذلك، فيلاقون عَنتا في بداية الأمر، لكنّ ذلك بذاته يتسبّب في ترقية الذّوق وتطوّر الأساليب، فالأساليب لا تتطوّر عبر محاكاة النماذج الجاهزة فيها، إنما في الانحراف التدريجي والمتواصل عنها، كما أنَّ الأساليب يجري تقديرها في سياق ثقافي معيّن دون آخر، فإذا لم يعد

اليوم مقبولا أسلوب الحريري؛ فذلك لا يعود إلى أنّه ضعيف وركيك؛ إنما لأنَّ الذوق الثقافي وجد أساليب أخرى تفوقه قدرة على التعبير عن حاجاته، وتتوافق مع متطلباته. إلى ذلك فالأساليب يجري تقديرها أو رفضها بحسب الحالة الثقافية للوسط الذي يتلقّى الكتابة، وتصلُح «مقامات الحريري» و«ألف ليلة وليلة» أن تكونا مثالا على ذلك، فكتاب «الحريري» الذي اكتشفه الأوروبيون في القرن التاسع عشر، بفضل المستشرق «سلفستر دي ساسي»، وتُرجم إلى معظم اللغات الأوروبية الحية، فيما بعد، لم ينجح أبداً، في غزو جمهور غربي عريض. ظلّت معرفته محصورة ضمن المتخصّصين في الأدب العربي الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار «أرنست رينان» أنّه «كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوروبية يتجاوز كل ما يمكن تصوّره في مجال «سوء الذوق»»[34]. وإذا قورن أمره بكتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي غذّى المخيال الغربي بصورة الشرق المطلوبة والمرغوب فيها، فإنّه، طبقاً لكل المعايير كتاب خاسر. ولكن، حينما نقلب وجه المقارنة، وننظر إلى الكتابين في سياق الثقافة العربية القديمة، فلا نجد إلاَّ إشارات هامشية عن «ألف ليلة وليلة» عند المسعودي وابن النديم، وبدرجة عابرة وهامشيّة عند التوحيدي والمقرّي. وأهم الإشارات تلك التي يوردها ابن النديم، الإشارة التي يكتنفها الازدراء العميق، فالكتاب غث بارد في ذهن ذلك المفهرس العظيم[35]. وحده كتاب «الحريري» استأثر، في الثقافة العربية، منذ صدوره إلى القرن التاسع عشر بأكثر من ثلاثين شرحاً، كما يقول «بروكلمان»[36]. فما الذي يجعل «رينان» يصف كتاب «الحريري» بأنه «تافه في العمق»؟ وما الذي يجعل ابن النديم يحكم على كتاب ألف ليلة وليلة، بأنه «غث بارد»؟ فيما، على العكس من ذلك يغزو الكتاب الأول جمهوراً عريضاً من الثقافة العربية، والثاني جمهوراً عريضاً في الثقافة الغربية، إنّه - فيما نرى - اختلاف المعايير والأنساق الثقافية والذوقية للتأليف والتلقّي في الثقافتين المذكورتين في عصرين مختلفين.

لم يكن ذلك مقتصرا على «الحريري»، فسلفه «الهمذاني» جرى فهمه في الغرب طبقا لمفاهيم تلك الثقافة، ذهب كثير من الدارسين الغربيين إلى أنَّ «مقامات الهمذاني»

---

(34) م. ن. ص 75.

(35) محمد بن إسحاق ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971، ص 363.

(36) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة، دار المعارف، ج5، ص 147-150.

تتوارى فيها المادة الحكائية أمام الأسلوب المتأنّق والمتصنّع، وقد تتبع «جيمس مونرو» ذلك عند «شنرى» الذي اعتبر حكاياته تافهة؛ لأنَّ الأسلوب هو الذي استأثر باهتمامه، و«نيكلسون» الذي عدّ الحكاية في مقاماته لا قيمة لها؛ لأنَّ الأسلوب هو كل شيء، و«برندرجست» الذي رأى الحكاية أسيرة الأسلوب، و«جب» الذي توصل إلى أنَّ «الهمذاني» يُخضع مادته الحكائية للشكل، و«غرونباوم» الذي رأى حكاياته مبتذلة لكنّها محاطة بفن لفظي رائع، وبخس «بلاشير» و«ماسنو» قيمة الحكايات في مقامات البديع، وارجعا قيمتها للأسلوب الذي جاءت فيه، ولم يوافق «مونرو» على تلك النتائج، واعتبرها نقصا في خبرة أولئك الباحثين في موضوعهم، وأعراض ضعف واسع الانتشار في حقل دراسات الأدب العربي(37).

أردنا بكل هذا التأكيد على أنَّ الوعي الواضح بالتجديد اللغوي لم يكن عميقا وجذريا آنذاك، فمازالت الذائقة التقليدية مهيمنة، وتقريظ أسلوب أدبي يندرج في سياق الامتثال لسطوة تلك الهيمنة. لكن الفوارق اتضحت بعد ذلك، فقد جرت محاكاة النموذج المغلق بدرجة ما من قبل «الطهطاوي» و«علي مبارك» - على سبيل المثال - بدرجة أقل مما قام به «اليازجي»، وقلّة من الكتّاب مَن تنبّه إلى عدم جدوى الأخذ بنموذج مغلق، كما هو، بل الأجدى محاولة تطويره، وتكييفه طبقا للمتغيرات الثقافية العامة، وهو ما قام به إلى حد ما «المويلحي» في «حديث عيسى بن هشام»، لكنّ النموذج نفسه انكمش على نفسه شيئا فشيئا، وذلك قبل أن تعصف به الأزمة النهائية، فيتحلّل ويتلاشى في النصف الأول من القرن العشرين. وبمقابل ذلك تبنّت الصحافة والرواية النموذج المفتوح وانخرطت نخبة من الكتّاب في استعماله، فضلا عمّا ذكرنا، مثل: أديب إسحاق، وعبد الله النديم، وقاسم أمين، ومصطفى كامل، جورجي زيدان، ويعقوب صروف، وغيرهم.

9. الأساليب على مفترق طرق

جعلت التطورات الثقافية، ومنها الأدبية، النموذجين المذكورين على مفترق طرق، فالنموذج الأول انفتح على الحاضر والمستقبل، وأخذ بالتفاعل مع الأساليب المستحدثة، فأغناها واغتنى بها، وغذّاها وتغذّى منها، أما الثاني فقد انغلق على معاييره، معانداً سُنن التطوّر، واستعار نموذجه الأعلى من الممارسة المدرسية المتصلّبة

---

(37) جيمس مونرو، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة، الأردن، منشورات جامعة اليرموك، 1995، ص 73-74.

للتعبير الذي اقتضته ظروف لها صلة بالفكر اللغوي والبلاغي القديم، وكل محاولات التجديد ذهبت هباء في نهاية المطاف؛ لأنّها ظلّت تهتدي بتلك المعايير القديمة.

إنّهما نموذجان اتجها اتجاهين مختلفين، أحدهما اندرج في سياق التطوّر الطبيعي للغة وألفاظها واستعمالاتها الجديدة، والآخر اعتصم بذاته في محاولة للثبات استناداً إلى مجموعة من القواعد التي رسختها تجربة تعبيرية محدّدة، فوضع نفسه في تحدٍّ مباشر مع الزمن، وكانت النتيجة تقبّل النموذج الأول وشيوعه، بعد صقله وتهذيبه، وهجر النموذج الثاني وانحساره، ثم التخلّي عنه في وقت لاحق. وهكذا فإن مخاض الأساليب في الأدب العربي الحديث شهد صراعاً مريراً، وتعسّراً واضحاً طوال مائة عام، بل أكثر، وذلك قبل أن يتم الأخذ النهائي بأسلوب وترك آخر.

كان «روحي الخالدي»، الرائد الأكثر أهمية في الأدب العربي المقارن، قد أشار إلى أمر مثل هذا منذ عام 1902 حينما كتب في فرنسا كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» الذي صدرت طبعته الأولى في عام 1904 في القاهرة، ففي سياق الصراع المحتدم بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي في الآداب الأوروبية في مطلع القرن التاسع عشر، قال: إنَّ «انقلاب الأخلاق والعادات والأطوار استلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات»[38]. هذه ملاحظة ثاقبة تشفّ عن تصوّر صحيح يربط بين الحراك الاجتماعي والثقافي، والربط بين المرجعيات والوسائل التمثيلية، وللتدليل على تفاقم الصراع بين اتجاهين أدبيين يورد «الخالدي» مثلا على التحوّلات الثقافية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر حيث استعر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكي المتصنّع والرومانسي الحر، وهذا المثل الذي استقاه «الخالدي» من نظرته المستندة إلى فهم مقارن للآداب والعادات والثقافات يصلح في إضاءة القضية التي نعالجها الآن، قضية الصلة بين المرجعيات والأساليب المعبّرة عنها، قال: «جاء أدباء الألمان بطرز جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب (=المسرح) وأقبل الناس عليه إقبالا عظيما. مع أنَّ الطرز الجديد الذي جاءوا به كان عاريا عن تلك الصور والأساليب البديعة التي في مؤلفات أهل الطريقة المدرسية (=الكلاسيكية) وخاليا عن ذلك التصنّع أو التعمّل الذي كانوا يتكلّفون له، ومجرّدا عن تلك المحاسن التي كانوا يؤلّفونها تأليفا. وإنما كان كلام الأدباء الألمانيين في هذا الطرز الجديد صادرا عن تأثّر وتهيّج

(38) روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب دمشق، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1984، ص 148.

وانفعال في النفس، وعن إحساس في القلب، فنفخ هذا الانفعال والإحساس الروح في كلامهم، وصيّره كلاما حيّا تألفه أرواح المستمعين، وتحنّ إليه. ولم يقصد أدباء الألمان في ما ألّفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخوّاص، وإنما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعوّام الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يقال لهم (بورجوا) فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنّع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كلّ ما يُحدث انفعالا في النفس، وتهيّجا في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ، ولا على رعاية من القواعد، وصوّروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها، ولا تطمئن القلوب إلاّ بعد الوصول لنهايتها؛ فإنَّ الأذن تعشق بطبعها الأخبار، ولذا نرى عوّامنا في كل قطر وبلد يدورون وراء القصّاص (الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذّذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير سالم أبي ليلى المهلهل، والزناتي خليفة، وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف (=بن ذي يزن)، والملك زاد بخت بن شهرمان، وجميع ما ورد في «ألف ليلة وليلة» من الحكايات. وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم، ولا تنام أعينهم إلاّ بعد تمام الخبر، وفهم ماجرى له»[39].

إنَّ «الخالدي» الذي ربط بين سياقين ثقافيين من أجل استنباط ظاهرة التحوّل الأسلوبي لم يجانب الصواب، وبخاصة أنّه قد دعم الفكرة بأمثلة من الأدب العربي في القرن التاسع عشر، فإذا مضينا بتلك الفكرة إلى النهاية الطبيعية لها، أمكن القول: إنَّ التعارض بين النموذجين أصبح واضحا، فالنموذج المغلق يريد أن تستجيب العملية الأدبية الإبداعية لمعايير التصنّع الموروث، وطبقا لتصوّره فتلك الصنعة هي الإبداع الأدبي بعينه. لم يعد يُنظر إلى الأسلوب كوسيلة تمثيل أدبي، إنما صار الأسلوب المصنّع هو الأدب ذاته، وهذا تعبير عن درجة خطيرة من التأزّم الداخلي في النموذج المغلق الذي صادر العملية الأدبية المتنوّعة، ذات المكونات المتعدّدة والوظائف الإيحائية والجمالية والاجتماعية من أجل وسيلة التعبير، التي اختزلت مفهوم الأدب ذاته. وبالمقابل راح النموذج المفتوح ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة تماما، كانت الغاية التمثيلية هي الأساس لديه، والأسلوب عنصر يندرج في شبكة متعدّدة العناصر، وظهر المتلقّي بوصفه غاية الأدب، صارت العملية الأدبية تعيد ترتيب مكوناتها: المؤلف

(39) م. ن. ص 154-155.

(=حسب الدلالة العربية هو الجامع وليس المبتدع) والنصّ والمتلقّي. وقع التقاء لا ينكر أبدا بين المؤلف والمتلقّي في دائرة النصّ السردي، المؤلف يرسل والمتلقّي يستقبل، والنصّ هو الرابط التفاعلي بين مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقّي، وهذا التفاعل الذي كانت أصوله معروفة في المرويات السردية الشفوية حرّر النشاط الأسلوبي من القواعد الثابتة والمعايير المطلقة، ولهذا كان (العوّام)، بحسب تعبير «الخالدي»، يدورون وراء الرّواة الذين يكيّفون المرويات السردية لحاجات التلقّي الناشطة آنذاك.

حقا كان القصّاص على درجة كبيرة من الأهمية، وكانوا يقتسمون المدن فيما بينهم والأحياء، والمرويات السردية، كما كشف لنا «لاين» بالتفصيل ذلك من قبل، ولهم مواعيد وطقوس خاصة في القصّ، وفي القاهرة، كما يقول «عبد الحميد يونس»، كان لمنشدي المرويات السردية نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها، ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها[40]. ولم يقتصر الأمر على القاهرة، فطوال القرون الأخيرة وحتى منتصف القرن العشرين كانت المرويات السردية محلّ احتفاء في كل مكان تقريبا[41]. ومازال الأمر قائما في بعض المدن الكبرى مثل دمشق والقاهرة حتى بداية القرن الحادي والعشرين.

لم يكن ذلك ليحدث دون إثارة استياء بالغ من أنصار النموذج المغلق، فطالما وجّه ذمّ إلى هذه المرويات، وجرى التحذير منها، لما فيها من التخليط والأكاذيب المتخيلة، وفي المشرق العربي يوجد ربط واضح بين دلالتي الفعلين: قصّ وكذب، ومن ثم بين قاصّ وكاذب، وهو أمر يخالف تماما الدلالة المعجمية العربية التي تربط بين القصّ والصدق، والتي استخدمت في القرآن، فالقصّ هو «الخبر المقيّد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبّر والحسن»[42]. والقاصّ كما تجمع مصادر اللغة والمعاجم هو الذي يتتبّع الأخبار، ويتقصّاها بدقة. جرى تغيير كبير في دلالة اللفظ، وهو نوع من الإكراه والانتقاص الذي يعبّر في ثقافتنا عن صراع المفاهيم والدلالات بسبب اختلاف المرجعيات الثقافية. ورثت الرواية هذه التركة الثقيلة، وألحقت بالروائي الصفة ذاتها التي كانت ألحقت بالقاص، فتنكّر بعض من كبار الروائيين لرواياتهم خضوعا لسلطة التقاليد، وهو موضوع يكشف الصعاب الجديرة

---

(40) عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، القاهرة، مطبعة القاهرة، 1956، ص 123.

(41) السردية العربية، ص 140-141، وط2، ص 158-159.

(42) م. ن. ص49، وط2، ص 61.

بالوصف التي واجهت الرواية والروائيين، وقد أفردنا له الفصل الأخير من الكتاب.

ما دمنا قد وضعنا تفريقاً واضحاً بين النموذجين اللذين أشرنا إليهما، وهما اللذان هيمنا على التعبير الأدبي النثري في أول نهضة الأدب ونشوء الرواية العربية، فيحسن بنا في هذا السياق، أن نستعين بتوصلات تدعم هذه الفكرة، وتعمقها، كان قد توصل إليها جملة من المنخرطين في النشاط الأدبي. فقد رأى «مارون عبود»، أنَّ الكتّاب في القرن التاسع عشر كانوا «يحذون حذو كاتبين، بل ينسجون على طراز كتابين: «مقامات الحريري» و«مقدمة ابن خلدون». الأول: يمثل الأسلوب الصناعي الأجوف المموّه، والثاني: يمثل الأسلوب المحكم. فقصر العقول عن البحث حمل فريقا على اتباع خطى «الحريري»، أما المفكّرون- وما كان أقلهم في هذه الفترة- فكانوا يؤثرون «ابن خلدون» لجريانه مع الطبع وملاءمته لروح العصر، وظل الصراع مستمراً حتى انكسر قلم «القاضي الفاضل» و«الحريري» في آخر صفحة من كتاب «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي و«مجمع البحرين» لليازجي و«ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم»[43].

واضح أنَّ هذا الرأي لا يتعارض والتفريق الذي أشرنا إليه. فهو يشير إلى أسلوبين، هجر أحدهما، وتم تطوير الآخر وتبنّيه، وبقدر تعلّق الأمر بأسلوب الرواية، فهو متصل في نظرنا، بالموروث الخصب والعريق الخاص بالمرويات السردية الشعبية، وقد أعيد تهذيبه وتجديده من قبل الصحافة والرواية كما وردت الإشارة إلى ذلك من قبل. إنَّ الانتهاء إلى أسلوب نثري ليس أمرا هينا، وفي هذا السياق يؤكد «جيب» بأن تاريخ جميع الآداب يثبت بأنَّ «ابتكار أسلوب نثري متصرّف قوي التعبير أصعب كثيرا من ابتكار أسلوب شعري، وأنّ الأول يحتاج إلى وقت طويل من التطور والممارسة في الإنشاء»[44].

ولم يتحقّق الوصول إلى تلك النتيجة دون صعاب كبيرة. فتبنّي الأساليب النثرية المتفاصحة كان مثار احتجاج «الشدياق» منذ منتصف القرن التاسع عشر، حينما اصدر كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» هذا الكتاب الذي أورث منذ صدوره إلى الآن خلافا لا ينتهي، إلى درجة وصف بأنّه كتاب فحش ومجون «ودّ كل أديب لو ربأ بنفسه ونزّه قلمه عن تسطيره» لأنَّ صاحبه «شحنه بالقصص المجونية»[45]فيما ذهب

---

(43) مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، دار مارون عبود، ص 436-437.

(44) دراسات في الأدب العربي، ص 25.

(45) رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية، ج2، ص 364.

«شيخو» إلى التأكيد المباشر بأنّ «الشدياق» لم يرع فيه جانب الأدب»[46]. وبالمقابل احتفى به آخرون على أنّه دشّن الخطوة الأولى لتحديث الأساليب العربية النثرية، فالعنوان التهكّمي والمسجوع للكتاب، والذي ينطوي على تورية تحيل على المؤلّف، والمبالغة أحيانا في المحاكاة الأسلوبية الساخرة لكتّاب النثر التقليدي، ودمج النثر المسترسل بمقامات تقف كخواتم تنذر بشرّ في نهاية الأقسام الأساسية للكتاب، كلّ ذلك لا يخفي الروح التعرضّية التي تحتجّ على هيمنة تلك الأساليب، وبراعة «الشدياق» الاستثنائية في الفكاهة تضمر احتجاجا ضمنيا من ذلك الأسلوب الذي استبدّ بالتعبير النثري، وهكذا فهو يحاكي ولكنّه ينتقد، في نوع من التعبير عن سخط لم يعد أمر ستره ممكنا. انتقد السجع، المظهر الأكثر بروزا في النثر القديم، واعتبره «ساقا خشبية» ينبغي الحذر من الاتّكاء عليها في التعبير، لأنّها تحول دون أن يحقّق التعبير مقاصده الأساسية، تلك المقاصد المعبّر عنها بالتوافق بين التعبير الأسلوبي والنظام الدلالي في العالم المتخيّل الذي تقوم النصوص ببنائه، والمفارقة التي يحتجّ عليها «الشدياق» تتمثّل بما يأتي: إنّ كتّاب النثر التقليدي الذين يبالغون في التسجيع لم يدركوا طبيعة الانقسام الواقع بين العالم الفني المتخيّل في مقاماتهم، وأساليبها التعبيرية؛ ففيما تمثّل المقامات عالما يحاكي الواقع من خلال انتخاب شخصيات تمرّ بمآسي ومصائب تُشبه تلك التي يمرّ بها الإنسان الحقيقي، فإنّهم يتكلّفون تصويرها بالفِقر المسجوعة، والعبارات المرصّعة، وفيما الشخص يبكي ويشكو ويتظلّم، فإذا بالمؤلف يتعمّد إظهار براعته الباردة في التسجيع والتجنيس والترصيع والتورية والاستطراد[47].

كان عمل «الشدياق» مهجّنا من مشارب عدّة، فهو في جانب منه محاكاة للمقامة العربية، لكنه لا يلتزم بقواعدها الكاملة، وهو في جانب آخر صدى للمؤثّرات الفكرية الغربية التي عرفها «الشدياق» مباشرة، وهو من جانب ثالث تشرّب الروح القصصية التي كانت سائدة في المرويات السردية العربية، كالسير الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة[48]. وهو نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان

---

(46) تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، ص 86.

(47) أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت، دار الرائد العربي، 1982، ص70 و83.

(48) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، بيروت، دار المناهل، 1987، ص 37 و39.

والثقافات والديانات[49]. ولم يجانب «جورجي زيدان» الحقّ تماما حينما قال: إنَّ أسلوبه بشكل عام، كان يتصف بـ«السلاسة وارتباط المعاني بعضها ببعض، واتّساقها مع التوسّع في التعبير وتتبّع الموضوع إلى جزئياته مع مراعاة الموضوع الأصلي والعودة إليه»[50]. ولكن احتجاجات «الشدياق» الضمنية مازلت دون درجة التحوّل إلى مبدأ نهائي يصلح أن يُقتدى، وهو نفسه يلتذّ في كثير من الأحيان في السير المستقيم وراء أسلاف النموذج المغلق حينما تعمّد أن يفرد صفحات كاملة من كتابه للغريب والحوشي من الألفاظ.

وعلى الرغم من ذلك فلقد تم ضبط المفارقة، ولم يعد أمر السكوت عليها ممكنا، فـ«محمد عبده»، الشيخ الذي تشبّع بذلك الموروث، تحسّس بوضوح هيمنة الأساليب المتفاصحة على التعبير، وأشار إلى أنّها لا تعنى بغير توافق الجناسات، وانسجام السجعات، وهي إلى ذلك مفرغة من المعاني الجليلة، وأبعد ما تكون عن الأساليب الرفيعة، وهذا بالنسبة لـ«محمد عبده» من أدنى طبقات القول[51]. ورد هذا النقد المباشر في سياق شرح نصّ رفيع القيمة الفنية، وظّف المعطيات الأسلوبية، بما فيها السجع، في سياق تعبيري مفيد، ضمن عصر كانت فيه البنية السجعية تحقّق أغراضها التعبيرية، إنّه «نهج البلاغة» لكن تلك البنية التي كانت تؤدّي وظيفة مهمة في عصر تبلور «النهج» لم تعد تؤدّي غرضها في عصر «الشرح». لم يستطع الإمام الشارح الصمت إزاء هذه المفارقة.

أشاع هذا الاحتجاج جراءة لا تخفى ضدّ التصنّع، لكنها جراءة كانت تتشكّل ببطء، ويسهم فيها بعد «الشدياق» و«محمد عبده»، نخبة من المنخرطين في الكتابة الجديدة، بدأ شعور متعاظم ينشأ ضدّ المقامات في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها معرضا للبلاغة والألفاظ الغريبة، ولأنّها لا تتضمن مغزى سوى ذلك، كما يؤكد «جورجي زيدان»،[52]. إنّها إذن تفتقر إلى المرامي السردية التي من أسس وظائفها تمثيل عالم ما، وتنكّبت المقامات المتأخّرة عن ذلك، وشغلت بالحيل اللغوية، والإغراب اللغوي. ثم أسهم «محمد حسين هيكل» بهذا الجدل المحتدم، فدعا إلى أن تشفّ اللغة عما يريد الأديب أن يحمّلها، وفي هذه الحالة ينبغي عليه التخلّص من

---

(40) جابر عصفور، فجر الرواية العربية: ريادات مهمّشة، مجلة فصول، القاهرة، ع4/ 1998 ص15.

(50) بناة النهضة، ص 196-197.

(51) محمد عبده، شرح نهج البلاغة، بيروت، مؤسسة الأعلمي، ص 6.

(52) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، مكتبة الحياة، 1992، ج2، ص 610.

أساليب الصنعة التي تحول دون ذلك، فبالتعبير الطبيعي الشفّاف يتكوّن الأدب، يتحقّق ذلك بهجر عصر أدبي انقضى تمثله المقامات، والانتقال إلى عصر الأدب القومي الذي تمثله الرواية والقصّة القصيرة والمسرح والشعر الوجداني(53).

أصبحت المقامات - كما تمّ بعثها مجدّدا، وبخاصة في بلاد الشام، في محاكاة واضحة لأساليب «الحريري» - تقف في طريق ظهور الرواية، كما خلص «محمد يوسف نجم» إلى ذلك، فالمقلّدون الشاميون، هم الذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتخذوها مثلا يحتذونه، ومنوالا ينسجون عليه وذلك عطّل النهضة القصصية؛ لأنّ المقامة بإطارها الصلب الجامد، وبإنشائها المتكّلف المرهق، وحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، ولم يكن مقدّرا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب النهضة الأدبية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك، فقد ظهر في مصر مَن حاول، ربما لآخر مرة، إنقاذ المقامات من المصير الذي آلت إليه، وكما يؤكد نجم، فإنَّ المصريين حاولوا بعث المقامة مجددا (=كما حاولوا بعث الشعر التقليدي)، إنّه بعث في «ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حد كبير» كما ظهر الأمر عند المويلحي في «حديث عيسى بن هشام»، وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» ومحمد لطفي جمعة في «ليالي الروح الحائر» وغير ذلك(54). لكن تلك المهمة لا ينتظر منها أكثر ما انتهت إليه.

يصعب الآن موافقة «نجم» فيما إذا كان البعث النثري قد حقق أغراضه بالمعنى الكامل، شأنه في ذلك شأن البعث الشعري الذي ذهب أدراج الرياح. فليس من الحكمة نسيان العلاقة الصميمة والمتفاعلة بين النصوص ومرجعياتها وسياقاتها الثقافية، ولا يمكن تجريدها من ذلك. الأنواع تصل إلى نهايات محتّمة، فتتحلّل عناصرها، ويعاد ترتيب مكوّناتها لتنبثق، في ضوء مؤثّرات جديدة، أنواع أخرى. ففي ظل متغيرات جذرية، وحراك دائم، لم يعد أمر قبول الأساليب المتفاصحة مقبولا. وكلّ هذا أدى إلى تصدّع تلك الأساليب، وانهيار قيمتها الفنية، وتم بازاء ذلك تطوير أساليب المرويات السردية الشفوية لتوافق ضربا آخر من حاجات التعبير المستجدّة، فورثت الرواية كل ذلك، وطوّرته، واستقام أسلوبها الأدبي الخاص المتّصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر.

---

(53) محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة، دار المعارف، ص 39 و11.

(54) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص 12-13.

10 . خاتمة

تتبعنا بنوع من التدرّج الكيفيات التي تحلّلت فيها أبنية الأدب السردي القديم، سواء أكان ينتمي إلى المؤلفات الكتابية الفصيحة أم المرويات السردية الشفوية، بعد أن تبيّن لنا مضمون العالم الافتراضي الموروث القائم على التنميط الثنائي المتضاد في دلالته، وكنا نريد تبيان الصلة بين ذلك الرصيد الذي انهارت أبنيته السردية الكبرى وتمثلها الأنواع السردية الموروثة، وكيف أصبح جاهزا لأن يعاد توظيفه في نوع سردي جديد هو الرواية، ولكن الأمر الذي أردنا التشديد عليه، هو أن انهيار العالم الافتراضي للسرديات القديمة صاحبه انهيار الأساليب المعبرة عنه، ومن الواضح بأن عملية انهيار الأساليب كانت مؤلمة وقاسية، ولها في نفوس الأوصياء على الثقافة الرسمية وقع الكارثة المشؤومة، فاستأثرت لذلك بجدل طويل، على أن مسار الحقائق الثقافية أفضى، في نهاية الأمر إلى تقبّل ذلك، بعد أن استوعبت الأساليب الحديثة كثيرا من الشذرات المتخلّفة عن تلك الأساليب القديمة، ومع اختلاف في الدرجة بين النموذجين اللغويين المفتوح والمغلق.

يمكن القول بأن الأول تعرّض للتكيف السهل والمرن في رهان التغييرات الأسلوبية، فيما تعرض النموذج المغلق إلى انهيار عنيف بسب صرامة المعايير والقواعد التي كانت تحكمه، ولم يكن ليتم كل ذلك بدون تأثير مزدوج وضع الأساليب الموروثة موضع المساءلة في قدرتها التمثيلية والتعبيرية، هذا التأثير فرضته من جهة حالة الحراك الثقافي المتنامية في القرن التاسع عشر، ومن جهة أخرى حالة التأزم الكاملة للأساليب نفسها، وبخاصة الأساليب الكتابية المتفاصحة. ولهذا السبب ولذاك جرت عمليات معقّدة تراوحت بين تكييف الأساليب لمقتضيات الحالة الجديدة، وانهيار الأشكال المتكلّفة التي تخطّها حاجات التراسل والتلقي، الأمر الذي يمكن القول معه بأفول عصر السرديات القديمة، وبداية الإعلان عن عصر السرديات العربية الحديثة.

الفصل الثالث

السياق الثقافي للتعريب ومحاكاة المرويّات السردية

1. مدخل

إنَّ تراكم المسلّمات الثقافية التي أشاعها الخطاب الاستعماري، يختزل الوعي الخاص بتاريخ الأدب السردي العربي الحديث، ويسطّحه، ويربطه مباشرة بمؤثّر غربي لم يكن له وجود حقيقي طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وحينما بدأ ظهوره المتردّد في النصف الثاني من ذلك القرن كانت الملامح العامة للرواية العربية قد تبلورت، والأخذ بمسلّمة التأثير الغربي يتخطّى إحدى الظواهر الثقافية والأدبية في ذلك القرن، وهي تفكّك الأساليب والأبنية التقليدية للموروث السردي العربي القديم، وتحولها إلى رصيد غذّى السرديات الناشئة بكثير ممّا تحتاج إليه، وزودها بالعناصر والمكونات ووسائل التعبير التي تلزمها، كما ظهر لنا في الفصل السابق، وكلّ ذلك تمّ قبل أن يتمّ التعرّف المباشر إلى الأدب الغربي عن طريق التعريب.

القول بأنَّ الرواية الغربية المترجمة هي التي صاغت الرواية العربية المؤلّفة وأوجدتها، زعم يفتقر إلى أيّ دليل واضح يؤكّده؛ فالترجمة التي اتخذت شكل التعريب الحرّ خضعت للذائقة الأدبية المتأثّرة بالمرويات السردية المزدهرة في تلك الفترة، ولم تتم ترجمة أي أثر سردي روائي-في حدود علمنا-إلى العربية ترجمة دقيقة وكاملة تحافظ فيها على البنية السردية للنصّ كما هو في أصله إلى العقود الأولى من القرن العشرين، فالنصوص المعرّبة كانت هي التي تخضع لنسق المرويات السردية الشائعة، ولذلك كان المعرِّبون يختارون من الروايات الغربية تلك التي توافق نسق المرويات السردية، وبخاصة حركة الأحداث الشائقة التي تتصف بالمغامرة والحركة، وبالموضوعات الرومانسية التي تتخلّلها حكاية حبّ لها مغزى قيمي واعتباري، وتجسّد

بصورة ما موضوع الصراع بين الخير والشر، كما كانت المرويات السردية قد طرحته منذ بداية ظهورها، أو أنّهم آثروا تجريد النصوص الروائية من سماتها الفنية الخاصة بها، امتثالا لمعايير تلك المرويات، وراحوا يضيفون إليها خصائص العامة، الأمر الذي جعلها من ناحية الأحداث والشخصيات، تماثل في ملامحها الأساسية المرويات العربية، ولهذا يصعب - إلاّ على سبيل التمحّل وغياب الدقة والموضوعية - القول إنَّ الرواية الغربية هي التي تسبّبت في نشأة الرواية العربية. وعلى أية حال فليس ثمة دليل يؤكد ذلك، سوى الاستيهام الإنشائي الشائع حول الموضوع.

تكشف المدوَّنة الضخمة للمعرَّبات السردية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، والطريقة التي تمّت بها عملية التصرّف بالنصوص الروائية الأجنبية عن ظاهرة أقل ما يقال فيها: إنَّ الوعي بالتعريب كان يهتدي بمرجعيات عربية متّصلة بالمرويات السردية الشفوية، وإنَّ النصوص المعرَّبة كانت تتعرّض إلى سلسلة متواصلة من التغييرات لتوافق الذائقة التي حدّدت ملامحها المرويات المذكورة قبل مدة طويلة من ظهور التعريب، وكما سنرى، فالنصوص الأصلية كانت تُنتزع من محاضنها الثقافية والنوعية، ويعاد إدراجها في نسق ثقافي آخر. ليس هذا كلّ ما يتّصل بالأمر، بل إنَّ عملية تلقّي المعرّبات كانت تماثل عملية تلقّي المرويات السردية، والموقف الثقافي المضادّ لهذه يماثل الموقف من تلك، فالروايات المعرَّبة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فُهمت وعوملت على وفق الأسلوب الذي فُهمت وعوملت به المرويات السردية من قبل، كالسير الشعبية والحكايات الخرافية، وفي الحالتين نظر إلى الآداب التخيّلية السردية نظرة مشوبة بالتوجّس، فهي مما يندرج ضمن كتب الأكاذيب التي ينبغي الحذر منها، كما أشار إلى ذلك بوضوح «محمد عبده» في عام 1881، وقوبلت، شأنها في ذلك شأن الروايات المؤلّفة، بموقف ثقافي واجتماعي معارض، وهذا الموقف الثقافي يمكن تفهّم أبعاده في ظل التحوّلات الضخمة الجارية في تلك الفترة في البنية الثقافية العامة، وهو من الأهمية بحيث فرض العودة إليه في فصل خاص.

2 . التعريب: الإرهاصات الأولى

يصعب تحديد اللحظة التاريخية التي بدأت فيها الترجمة إلى العربية في العصر الحديث، فالتفاعلات الثقافية التي تتمّ عبر الترجمة والنقل كانت معروفة في الثقافة العربية من قبل، وتنصرف عنايتنا هنا إلى تتبّع ظاهرة التعريب الروائي، ثم المسرحي

الذي ارتبط بها، بسبب الالتباس الذي صاحب ذلك لدى المعرّبين في هذا الموضوع، فتداخلت المصطلحات الدالة عليهما، إلى درجة تشكّى فيها كثير من الباحثين من صعاب التمييز بين النصوص، وفيما إذا كانت الهوية النوعية لها تنتمي إلى الرواية أم المسرح، وأدى ذلك إلى الوقوع في أخطاء كثيرة، ومعلوم أنَّ الترجمة الدينية قد بدأت قبل الأدبية، إذ قام المطران «جرمانوس فرحات» في القرن السابع عشر بترجمة الإنجيل إلى العربية مستعينا بالأسلوب المسجوع، وفيما بعد وخلال القرن التاسع عشر انخرط مجموعة من الأدباء في الترجمة الدينية، وعلى رأسهم «ناصيف اليازجي» (1800-1871) و«الشدياق» (1804-1887)، وهما اللذان أسهما في ترجمة الكتاب المقدّس، لكن الترجمة الأدبية اتخذت مظهرا خاصا عُرف بالتعريب الذي له دلالة خاصة في هذا المجال.

أشاع التعريب مناخا سرديا مناسبا في الأدب العربي الحديث، وذلك حينما جرى اقتباس كثير من النصوص الروائية والمسرحية ونقلها إلى العربية، وهو تعريب لم يأخذ في الاعتبار الدقّة الكاملة في النقل بين اللغتين المعرّب منها والمعرّب إليها، ولذلك فضّلنا استعمال مصطلح «تعريب» بدل «ترجمة»، لأنَّ المعرِّبين تصرّفوا في أسماء الكتب، وغيروا في أحداثها، وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثرية العربية المتفاصحة بما تتضمنه من صيغ سجعية وصناعات بلاغية في بعض الأحيان، أو لمقتضيات الأساليب المرسلة السهلة التي أشاعتها المرويات السردية في أكثر الأحيان، والاتجاه الثاني هو الذي شاع وعُرف على نطاق واسع في مجال التعريب الروائي والمسرحي، وكان «محمد يوسف نجم» قد ذهب إلى أنَّ التعريب إنما هو: تكييف أحداث النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عربية عصرية أو تاريخية، ويتبع ذلك تغيير أسماء الشخصيات، وتعديل طبائعهم، ومُثلهم، ورغباتهم، وتصرفاتهم، بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها[1]. أي هو بعبارة أخرى «نقل الحبكة بأكملها لتتناسب مع البيئة العربية.. مما اقتضى تحوير سلوك الشخصيات، ليتوافق مع التقاليد المقبولة»[2]. وشمل ذلك، كما سيتضح، تعريب النصوص الروائية والمسرحية على حدّ سواء، واختار كثير من المعرّبين اللغة الميسّرة وسيلة لذلك، وجاروا أساليب المرويات

---

(1) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، بيروت، دار الثقافة، ص 197.

(2) بيير كاكيا، الترجمة والتبنّي، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، جده، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 61.

السردية الشائعة آنذاك، إلى درجة ظهرت المعرّبات أقرب إلى المرويات السردية العربية منها إلى أصولها الأجنبية، الأمر الذي يفسّر هيمنة نسق المرويات في التعبير السردي، وبخاصة في الأسلوب اللغوي والبنية السردية، ويشير «كاكيا» إلى أنَّ «معظم الأعمال المترجمة لم تكن ذات مستوى عال حيث شملت الكثير من المواد المثيرة للحواس كقصص الجاسوسية، والقصص البوليسية، وروايات الإجرام، والمغامرات العنيفة، وليس من الصعب معرفة سبب هذا، فالقارئ العربي، وقبل أن يتشكّل ذوقه ليتقبّل هذا النوع الأدبي، وجد نفسه يميل ميلا واضحا نحو نقيض الأدب ذي الأسلوب المتميز الذي كان يجلّه في الماضي»(3).

خضع المعرِّبون طوال القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين إلى الموجّهات الخارجية المهيمنة آنذاك في الثقافة العربية، تلك الموجّهات المتنازعة والمنقسمة على نفسها بين أسلوبين: متفاصح مغلق، وطبيعي مرسل ومفتوح، فعبّروا عن مرجعياتهم الفكرية والذوقية بما يوافق تلك الموجّهات، وجرى تبعاً لذلك التخلّص من كل الإشارات الحساسة التي تتضمن إيحاءات دينية وجنسية تتعارض مع الثقافة السائدة، إلا مَّا يمرّ لمحاً وغمزاً في تضاعيف النصوص، بحيث لا يخدش الحياء العام، ولا يعرّض بالقيم السائدة. ولكن هذا لم يكن يشكل سوى جزء ضئيل مما غُيّر، فالتغيير الرئيس طال البنيات السردية للنصوص، ومسارات الأحداث، ومصائر الشخصيات، وكادت معظم المعرّبات تنقطع عن أصولها تماما بسبب ذلك، وكثير منها مازال مجهول النسب إلى الآن؛ فقد امتثلت لنسق ثقافي عربي، بدل أن تقوم بتغييره، كما يذهب القائلون بأهمية المؤثر الغربي، ومرّت مدة طويلة جدا قبل أن ينتظم التعريب في ضوابط دقيقة.

لعبت جريدة «حديقة الأخبار» اللبنانية دورا رائدا في العناية بنشر الروايات المعرّبة، منذ سنتها الأولى 1858، وكثير من أصدقاء صاحبها «خليل الخوري» (1836-1907) كانوا يعرّبون الروايات، ويبعثون بها إليه لينشرها، ومنهم «سليم دي نوفل» (1828-1902) الذي دشّن للتعريب الروائي في «حديقة الأخبار» بتعريبه رواية «المركيز دي فونتاج» ورواية «الجرجسين» ولم ترد إشارة إلى مؤلفَي الروايتين وأصلهما، ونشرهما على التوالي في 1858 و1859، ثم طبع الأولى في كتاب سنة 1860، وقام بعد ذلك «سليم بترس» بتعريب رواية «مداموازيل مالابيار»، و«إسكندر تويني» بتعريب رواية «يمين الأرملة»، ثم أعقب ذلك نشر رواية «فصل في بادن» ورواية «بولينه

(3) م. ن. ص 55.

موليان»[4]. وجدير ذكره أنَّ «الخوري»، هو الذي أصدر عام 1867في مطبعته التعريب الذي قام به «الطهطاوي» لرواية «فينلون» «مواقع الأفلاك في وقائـع تليماك»، التي يغلب أنَّ «الطهطاوي» لم يتمكّن من نشرها في مصر.

الملاحظة الجديرة بالانتباه في هذه الفترة المبكّرة من تاريخ التعريب هي أنَّ بعض المعرّبين الأوائل أعلنوا عن ضيقهم بالأساليب المتكلِّفة الشائعة في المدوّنات النثرية التقليدية التي يغلب عليها التصنّع البلاغي المعروف، وهذا يكشف رغبة مبكّرة جدا تفضّل الأخذ بالأساليب المرسلة والسهلة للمرويات السردية التي كانت طباعتها ونشرها في ازدهار كامل، وحسب «فيليب طرّازي»، فإنَّ «سليم دي نوفل»، وهو أحد روّاد التعريب، كان «يرى أنَّ السجع والشعر على الطريقة القديمة من أشدّ العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة في هذه اللغة؛ لأنَّ الكاتب العربي لا يكون ذهنه إلى درّ المعاني، واعتبار الألفاظ لباسا لها، أي أنَّ اهتمامه يكون بالقشر لا اللباب، وهذا من أعظم مصـائب الكتّاب»[5]. ومع أنَّ بعض المعربين، ومنهم «الطهطاوي»، سيحاولون الأخذ بالأسلوب المنمّق المتكلِّف الذي يحاكي المدونات النثرية القديمة، لكن التيار العام سيأخذ بأسلوب المرويات السردية، على أنَّ «الطهطاوي»، المتأخّر بعض الشيء عن الرواد الأُول للتعريب، سيمنح شرعية لحرّية التصرّف بالمعرّبات، وسيتوسع اللاّحقون في تلك الحرية إلى درجة تجاوزوا فيها كل حد.

3 . الطهطاوي: تدشين شرعية التعريب

يتبوّأ «الطهطاوي» (1801-1873) مكانة مهمة وأساسية، كلّما جرى الحديث عن موضوع التداخل الثقافي الحديث بين الثقافتين العربية والغربية؛ وذلك ليس لأنّه من أوائل الذين عرضوا صورة مقرّبة ومفصّلة للثقافة الغربية - ممثلة بالثقافة الفرنسية - في كتابه الأول «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي أصدره بُعيد عودته من فرنسا إلى مصر بثلاث سنوات، إنما - وهذا هو المهم في موضوعنا - لأنّه عهد إليه، تأسيس أول مؤسسة رسمية في الترجمة وإدارتها، وهي «مدرسة الألسن» وذلك بداية

(4) تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية، بيروت، مصورة على ميكرو فيلم، وانظر كتاب خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة، جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910، ص28و181.

(5) الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913، ج 2، ص 175.

من عام 1836. وقبل أن يُتفق على تسميتها المذكورة، كانت تسمّى «مدرسة الترجمة» ولكن أعمالها لم تنتظم إلاَّ مع التسمية الجديدة. وكان الهدف من إنشاء هذه المدرسة تخريج المترجمين الذين يُعهد إليهم بترجمة أمهات الكتب في العلوم العسكرية والهندسية والقانونية، وبفضل «الطهطاوي» أمكَن لمدرسة الألسن أن تخرّج أكثر من مائة مترجم خلال عشر سنوات. وكان «الطهطاوي» يراجع بنفسه ما يُترجَم من الكتب، وينقّحها، ويشرف على طبعها، وكان ثمرة ذلك الجهد العظيم، فيما يقال، أكثر من ألفي كتاب مترجم إلى اللغة العربية في تلك الفترة، وهي تغطّي كثيرا من الحقول العلمية والجغرافية والقانونية(6)، ولكن نسبة ضئيلة لا تكاد توردها المصادر المتخصّصة كانت لها علاقة بالأدب، فوظيفة مدرسة الألسن كانت مكرّسة للموضوعات العلمية والقانونية، التي كانت الدولة المصرية الناهضة بحاجة ماسة إليها، وبخاصة العسكرية.

وحسب «طرّازي»، وهو من المصادر المهمة لثقافة القرن التاسع عشر، فإنَّ «الطهطاوي» بنشاطه في هذا المجال «ملأ الديار المصرية من المترجمين والأساتذة والمهندسين وغيرهم ممّن استفادوا من مؤلفاته وتعليمه»(7). ولكن الترجمة انصرفت، طوال عهد «محمد علي» إلى موضوعات غير أدبية، كما أشرنا منذ قليل للأسباب التي ذكرناها، وعلى هذا فإن «النصوص الأدبية لم تحظ بمكانة مميزة ضمن الجهود المبكرة» لهذه المدرسة، لكن الترجمة أسهمت من ناحية أخرى إلى نشر أفكار «دفعت باللغة العربية نحو تبنّي أشكال جديدة للتعبير عنها، ومع الزمن أدّى التزاوج بين اللغة والفكر الجديد إلى التأثير الشديد على العادات والممارسات اللغوية»(8).

اختُلف في الموقع الثقافي لـ«لطهطاوي»، والدور الذي قام به، وقد استأثر ذلك باهتمام «كول» المعنيّ بالحالة الاجتماعية والثقافية في مصر في القرن التاسع عشر، فتوصل إلى أنَّ «الطهطاوي» في فترة نضجه الفكري «كان مناصرا للحكم العثماني ومقتنعا به، وكان يوقّر السلاطين العثمانيين ويبجِّلهم، ويعتبر بأنَّ الله قد منّ بهم على مصر، فجعلوا فيها شموس العلوم ساطعة الإشراق»، وعدّه «آخر المنظرين العثمانيين

(6) لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث: من الحملة الفرنسية إلى عصر إسماعيل، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1987، ص 245.

(7) تاريخ الصحافة العربية، 1913 ، ج1، ص 94.

(8) الترجمة والتبنّي، ص 53.

لـ «قانون نامه» أكثر من كونه أول قومي عربي»[9]. و«قانون نامه» هو جملة التشريعات الإدارية التي تهدف إلى إحياء المجد العثماني، وتستند إلى مرجعية قبلية خاصة بآل عثمان، وسنجد بأنَّ «الطهطاوي» لم يكن بعيدا عن هذا الدور، حينما أصرّ أن يقحمه في مقدمته لكتاب لا صلة له فيما يفترض، بالحالة السياسية في مصر آنذاك. قصدت تعريبه لرواية «فينلون».

من الصحيح أنَّ «الطهطاوي» قد عُرف كمترجم للكتب المختلفة، ولكن قيمته كمترجم تنبثق من اندراجه في مؤسسة خاصة بالترجمة، فدوره المزدوج كمترجم ومشرف على أول مؤسسة ترجمة في تاريخ العرب الحديث، يضفي عليه قيمة استثنائية؛ فـ«مدرسة الألسن» التي كان اهتمامها الرئيس يتّجه إلى ترجمة المصنّفات العلمية والقانونية والجغرافية أشاعت جوّا ثقافيا يقوم على فكرة حضور الثقافة الغربية في صلب الثقافة العربية. وطبقا لهذا الدور، فـ«الطهطاوي» لم يكتف بإدارة «مدرسة الألسن» التي كانت تخرّج المتخصصين باللغات الحية مثل: الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والتركية والفارسية، فضلاً عن اللغة الأم، إنما انصرف هو نفسه إلى الترجمة انصرافه إلى التأليف في المجالات الأخرى، وترك جملة من المترجمات في الهندسة والجغرافيا والقانون، وهذا من ثمار «مدرسة الألسن» التي وضعت الأهداف العسكرية والعلمية في مقدمة اهتماماتها الترجمية للضرورات القائمة في تلك الحقبة، ويعنينا هنا، تعريبه لرواية فينلون «وقائع تليماك» التي حوّر عنوانها وأخضعه للسجع العربي، وأصدرها بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» وخصّها بمقدمة غاية في الأهمية؛ لأنّها تتضمن العناصر الأساسية للتعريب في تلك الفترة. ويبدو أنّه قد عبّر عمّا كان شائعاً في أوساط المعرّبين، فقد كانوا يتصرّفون في المتون الأصلية، ويغيّرون إضافة وحذفاً كلَّ ما يرونه قابلا للتغيير، وبالغوا في الأمر، فخرجوا بعد ذلك عمّا كان «الطهطاوي» قد رسمه لهم في تلك المقدمة. نجد أمثلة واضحة لذلك قبل تعريب «الطهطاوي» لرواية «فينلون» كما هو الأمر في الروايات التي نشرتها «حديقة الأخبار» واستفحل الأمر بعد ذلك، فخرج التعريب عن الضوابط الخاصة بالترجمة، وصارت المعرّبات تحاكي المرويات السردية في ملامحها العامة، وكثير منها أبعد ما يكون عن أصله.

---

(9) جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط: الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص 60 و62.

يعتبر «الطهطاوي» من الممهّدين الأوائل لعلاقة المثقفين العرب بالثقافة الغربية، وهو ضمن نخبة عرفت جوانب تلك الثقافة، فـ«الشدياق» يذكر في كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» الذي صدر في باريس عام 1855، أنّه اطّلع على الآثار الأدبية لـ«سويفت، وبيرون، وستيرن، وشاتوبريان، ورابليه، ولامارتين» فيما يذكر «خير الدين التونسي» في كتابه «أقوم المسالك في معرفة الممالك» الذي صدر في تونس عام 1867، أنّه على معرفة بأفكار «ديكارت، ومونتسكيو، وفولتير، وبيكون، ولايبنتز، ونيوتن» ومن الأدباء اطّلع على آثار «راسين، وكورني، وشكسبير، وغوته، وفينلون، وكالديرون، ولوب دي فيغا». ولم يكن اتصال «الطهطاوي» بالثقافة الغربية طارئا، واتصاله بالأدب الفرنسي خاصة يكشفه حديثه عن ذلك الأدب الذي ورد في تضاعيف كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» الذي صدر في عام 1834 عن مطبعة بولاق في القاهرة، فقد أكد أنّه، وبعد سنوات قليلة من وجوده في فرنسا، تمكّن من الإطلاع على أعمال «راسين» و«فولتير» و«روسو» و«مونتسكيو» وغيرهم، فضلاً عن جملة من الروايات الفرنسية المشاعة في ذلك الزمن، ومنها بطبيعة الحال «وقائع تليماك» التي يبدو أنها ظلت تلاحقه طويلا بعد عودته، لينهض أخيراً بمهمة تعريبها.

إن عملية تعريب هذه الرواية، ثم إصدارها بعد ذلك، أربكت عمل الباحثين في هذا الموضوع؛ لأنَّ كثيراً من الدارسين يعتبرون «الطهطاوي» أول من قام بترجمة الرواية في تاريخ الأدب العربي الحديث، والحقيقة أنَّ البحث في تلك الحقبة الغامضة التي لم تسلّط عليها الأضواء الكاشفة بعدُ بصورة كافية، يكشف أنّه لم يكن الأول، فقد سُبق إلى ذلك، كما رأينا قبل قليل مع معرِّبي «حديقة الأخبار». على أنَّ صدور الرواية في الشام سنة 1867، من قبل «خليل الخوري»، يخفي أمراً مهماً في التاريخ الأدبي لحياة «الطهطاوي»؛ فقد شرع بتعريبها إبان مدة إبعاده إلى السودان بين عامي 1849 و1858، وذلك حينما ألغى «عباس الأول» «مدرسة الألسن» وأبعد مؤسسها إلى تلك البلاد النائية؛ لأنّه كان شديد الضيق بالحركة الفكرية والعلمية التي بدأت بوادرها تظهر منذ عهد «محمد علي»، وهنالك قام «الطهطاوي»، وسط مناخ مشبع بالضيق والتذمر والإحساس بالمهانة والإحباط، بتعريب الرواية، ولا نعلم الآن إن كان قد أنجز ذلك في بداية مرحلة إبعاده أم في نهايتها، وكلّ ما نعرفه أنّه عبّر في مقدمته لها عن هواجسه المنكسرة التي ظلت ملازمة له طوال تلك المدة. ويبدو أنّه أجّل البت في موضوع نشرها، إلى أن أعيد الاعتبار له من قبل «الخديوي إسماعيل» في عام 1863 وكُلّف مجدداً بإدارة الترجمة، وقد أشار إلى أنّه نسي أمرها إلى أن ذكّره بها بعض المقرّبين.

تتضمن مقدمة «الطهطاوي» ما يمكن اعتباره العناصر الأساسية المعبّرة عن ذائقته الأدبية، والأهداف التي يتوخّاها من التعريب، والأسلوب المناسب الذي اختاره، وإلى جانب ذلك الظروف التي رافقت عملية التعريب، وينتهي بالتعريف بمتن الحكاية، ومقارنتها بالقصص الشائع في الأدب العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وعرض هذه المقدمة، وتحليلها يلقي الضوء على طبيعة عمل المعرِّبين الأوائل، ونظرتهم إلى الآثار الأدبية التي يعرّبونها، ورغبتهم في محاكاة الأساليب الشائعة في الأساليب النثرية في زمانهم، وتقليدهم إياها، على حساب أسلوب النصوص الأصلية، والأهم من كل ذلك مناهجهم في التعريب، وهي مناهج اختفت الآن، وبها استبدلت الترجمة الدقيقة الأمينة التي لم تكن شائعة آنذاك.

بدأ «الطهطاوي» مقدّمته بتقريظ الرواية، فكتاب «تليماك» هو «دون كل كتاب مشتمل على الحكايات النفايس، وفي ممالك أوروبا عليه مدار التعليم في المكاتب والمدارس؛ فإنّه دون كل كتاب مشحون بأركان الآداب، ومشتمل على ما به كسب أخلاق النفوس الملكية، وتدابير السياسات الملكية». وما إن ينتهي من ذلك التقريظ المسجّع إلاَّ ويتجه إلى التنويه بأهمية المؤلّف الذي هو «ملك آداب، وذو ملكة سيّالة تفيض بالعجب العجاب، فما كل من تصدى وتصدّر، ألّف وعُدّ من الكتّاب، وليس سواء في التأليف أهل الكتاب». يظهر بوضوح أنَّ «الطهطاوي» واقع تحت تأثير أساليب التعبير النثري المصنوع، وهو الأسلوب الذي به ستعاد صياغة «وقائع تليماك»، ابتداء من العنوان المسجّع الطويل المعبر قبل أي شيء آخر عن الذائقة الأسلوبية لـ«لطهطاوي»، وصولا إلى متن النصّ. ويجمل بعد ذلك بيان طريقته في التعريب، قائلاً: «بذلت غاية المجهود في إنجاز ذا المقصود، وأديت التعريب بأسهل تقريب، وأجزل تعبير، وتحاشيت ما يورث المعاني أدنى تغيير، ويؤثر في فهم المقصود أقل تأثير، اللهمّ إلاَّ يكون ثمّ محلاً مخلاً بالعادة، فاتمحّل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة، وهذه أساليب في قالب الترجمة معتادة».

ما يثير الاهتمام هنا أنَّ «الطهطاوي» قد منح شرعية للقاعدة التي ستصبح شائعة بعد ذلك، في أمر الترجمة، وهي المبالغة فيما يعتقد أنه «أجزل تعبير» وبالنظر إلى أنَّ الجزالة اللفظية أمر مختلف حوله في كل زمان ومكان، إذ لكل عصر بلاغته وجزالته، ولكل مكان أساليبه التعبيرية، وليس ثمة معيار مطلق تقاس به جزالة التعبير؛ فإنَّ ما يراه «الطهطاوي» جزلاً هو: تطبيق أساليب التعبير الموروثة التي كانت متداولة في الوسط الثقافي الرسمي آنذاك، وهي الأساليب التي توجّهها المعايير البلاغية الخاضعة

لنسق السجع الذي يُحدث إيقاعا في نظام الجملة، ومن المؤكد أنَّ الالتزام بهذا الأسلوب سيؤدّي إلى البحث عن تناغم صوتي وإيقاعي؛ بسبب تكاثر أشكال الجناس والطباق والترادف والتضادّ وغير ذلك، وهو ما سيفضي لا محالة إلى نقض الأمر الآخر الذي حرص «الطهطاوي» على إثباته وهو: تحاشي «ما يورث المعاني أدنى تغيير» فالأسلوب الجديد، الذي يتقصّد فيه المعرّب أن يكون أميناً كل الأمانة في مراعاة صيغ معينة، سيُقصي جانباً من الأبعاد الدلالية الأصلية للنصّ من أجل أن يوافق الصيغة العربية المختارة من قبل المعرّب، الأمر أشبه تماماً بترجمة الشعر شعراً بحجّة المحافظة على الوزن والإيقاع والقافية، مع أنّه من المعروف أنَّ لكلِّ شعر أوزانه وإيقاعاته، وإذا اقتضى الأمر قوافيه، فعملية صوغه طبقاً لأساليب الشعر العربي، تعني إعادة صوغه بها، أي تهذيبه وتقنينه وإكراهه بما يوافق تلك الأساليب، وهذا ما يؤدي إليه تعريب يدّعي أمرين في آن واحد: «جزالة التعبير» التي يقصد بها إسقاط أساليب تعبيرية أنتجتها ظروف ثقافية خاصة على أدب له ظروف مختلفة، و«الحفاظ على المعاني»، كما هي. وبعد كل هذه يأتي تصريح «الطهطاوي»: أنّه حذف ما يراه مخلاً بالعادة، أي ما يتعارض والبنية الثقافية السائدة فلجأ إلى التخلّص اليسير منه، أو الاكتفاء بالتلميح عنه، وتنتهي هذه الفقرة بالتأكيد على أنَّ كلَّ هذا إنما هو شائع في التعريب، ومعروف لدى المشتغلين في هذا المضمار. إلى ذلك فإنَّ العبارة تكشف تواطؤات المعرّبين.

ظلّ هاجس المقارنة بين الأسلوبين اللغويين العربي والفرنسي حاضراً في ذهن «الطهطاوي»، فبعد أن رأينا كيف أنّه أخضع الأسلوب الفرنسي لتقاليد النثر العربي القديم، فيما ادّعى أنّه حافظ على المعنى، جاء ليؤكد صعوبة أسلوب الكتاب وقوّته، ولكن اللغة العربية قادرة على التغلّب على تلك الصعاب إذا تعهدها معرّب قدير، وهي إشارة ضمنية إليه لا تخفى. «إنْ كان بحر جواهر ألفاظ هذا الكتاب لا يدرك له في لغته الأصلية قرار، إلاَّ أنّه معلوم عند أهل الصناعة أنَّ بحر اللغة العربية يقطع على محيط بحار اللغات الأخرى التيار، وأنّه لدررها ولآليها غوّاص، ولسماء غيثها مدرار، ولآدابها ومعارفها ميزان ومعيار، وكلّ شيء عنده بمقدار، فلا غرو إذا فتح اللسان العربي بمقاليده عن مفردات الألسن ومجتمعها ومستقرها ومستودعها، ولا عجب إذا وقع القلم من علمها أحسن مواقعه، فإنّه لا يجرف الكلم عن مواضعه. ولكن ليس كلّ من غرّب أعرب وأغرب، وأورد النفوس الزكيّة أعذب مشرب». ويبدو أنّه لا يريد فقط الإعلاء من شأن العربية، وتبجيل النظرة الطهرانية الذاتية الداعية في بعض الأوساط إلى

تقديسها، واعتبارها لغة لا تضاهى، وهو تصوّر شائع عند كثير من الأمم بخصوص لغاتها، إنما يريد منه أمرا آخر، وهو التقرّب بذلك الكتاب إلى وليّ نعمته «عزيز مصر»، وهو أسلوب يذكّر تماماً بما كان يقوم به الكتّاب القدامى الذين يدبّجون خطباً طويلة في الثناء على الخلفاء والولاة والسلاطين بغية نيل عطاياهم.

ولم يكن «الطهطاوي» بعيداً عن هذه الآمال، فقد اعتادها، إذ منحه «محمد علي» رتبة «صاغ» في الجيش لترجمته كتاباً بالجغرافيا لـ«بران». وكان كلّما ترجم كتاباً قيّماً أقطعه نحو مائتي فدان. وقد مَلَك في حياته قرابة ألفي فدان من ذلك، فضلاً عن ثروة طائلة، جاءت معظمها عن هذا السبيل(10)، ولهذا، فما أن انتهي من الفقرة المشار إليها، إلاَّ وافتخر بأنَّ الكتاب قد «تم تعريباً على أحسن الوجوه، وانتظم في سلك السلوك، وصار جديراً لأن يهدى لوجوه الأمراء وكبار الملوك، سميته «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» وجعلته برسم عزيز مصر الذي أطلق عنان القلم»(11). وستتضح أهمية إشارة «كول» التي أوردناها قبل قليل، فقد كان «محمد علي» وخلفائه يقومون فيها بدور نائب السلطان العثماني في مصر، وبخاصة في المراحل الأولى.

ومن أجل أن يوقد الرغبة في نفس «عزيز مصر» يفرد الطهطاوي ثلاث عشرة صفحة من المقدّمة لمجموعة من المقطوعات الشعرية المدحية والتقرّبية التذلّلية له، مبيّناً فيها براعته في النظم، قبل أن يستأنف مرة أخرى الحديث عن التعريب وشجونه، ولكن هذه المرّة لبيان الظروف التي أحاطت بتعريب الرواية. «أعتذر لمطالعي هذا الكتاب المستطاب، التي فوايده تملأ بمطالعته الحقيبة والوطاب (=سقاء اللبن)؛ لأني عرّبته وأنا بتلك البلاد السودانية، مبلبل الخاطر، وسحايب الهموم علي مواطر، بالبعد عن الأهل والدار، والتعرّض لحوادث الدهر والأخطار».

يلاحظ الضعف في الأسلوب من خلال التعسف الذي لا يُخفى في البحث عن التناسب الإيقاعي بين الجمل. وبعد ذلك، يأتي، في رأينا، أهم جزء في المقدّمة، وهو المعبّر عمّا كان «الطهطاوي» يتمنّاه لكنه لم يتمكّن منه لأسباب خاصة؛ أي تحلية التعريب بإضافات من قبل المعرّب لا علاقة لها بأصل النصّ. وتتأتى أهمية هذا الجزء، ليس لأنّه لم يجد له تطبيقاً في تعريب «الطهطاوي»، إنما لأنّه كان حاضراً في ذهنه، وسيتكفل المعرِّبون الآخرون بتطبيق ما تمنّاه سلفهم، فيضيفون ما شاء لهم إلى

(10) تاريخ الفكر المصري الحديث، ص 253.

(11) رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة: في الدين واللغة والأدب، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ج 5، ص 330-331.

النصوص، على أنَّ ذلك لم يحلْ دون استثمار «الطهطاوي» للفرصة، لكنّها فرصة وجدت مجالها هذه المرّة في المقدّمة التي احتوت في معظمها على قصائد ومقاطع شعرية لا علاقة لها، من بعيد أو قريب، بأحداث الرواية، وهو أمر يكشف أنَّ النصوص كانت مُلكاً مشاعاً للمعرّبين، ومناسبة للإفضاء برغباتهم وتطلعاتهم ومحفوظاتهم الشعرية التي يحشرونها في تضاعيف الأحداث، بطريقة تماثل ما كان رواة «ألف ليلة وليلة» و«السير الشعبية» يفعلونه. ومن ناحيتنا، نرجّح أنَّ ذلك سببه التأثّر المباشر بالمرويات السردية المذكورة التي كانت شائعة جداً في تلك الحقبة. فالمعرّب للنصّ الأجنبي، كان يتقمّص دور الراوي فيها، ويتصرَّف في الأحداث، فيضيف إليها، ويحوّر فيها، ويُقحم فيها أشعاراً، وهو أمر كان شائعاً بكثرة في زمن «الطهطاوي» وبعده.

يحسن بنا مرافقة «الطهطاوي» فيما كان يتمنّاه، ولم يقم به. يقول، واضعاً الأمر على النحو الآتي: «ثم طرحته في زوايا الإهمال (=أي الكتاب) ولم يسنح لي إشهاره ببال، حتى عَلِم به بعض الطلاب من الأحباب ذوي الألباب، وطرق الباب، ودعا بدعاء مجاب، فاقتصرتُ على أن أرسلت إليه بنسخة مقابلة على أصلها، إذ كان أحق بها وأهلها. وقد خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأصيغه (هكذا) صياغة أخرى أدبية، وأضمّ إليه المناسبات الشعرية، وأضمّنه الأمثال والحِكم النثرية والنظمية، يعني أنسجه على منوال جديد، وأسلوب به ينقص عن أصله ويزيد، حتى لا يكون إلاَّ مجرد أنموذج لأصله الأصيل، وعين أن يقبل عليه من الأهالي كلّ قبيل، إلاَّ أنني رأيت أنَّ الأوفق الآن بالنسبة للوقت والزمان حفظ الأصل وطرح الشكّ، وإبقاء ما كان على ما كان، وإنما لم أجد بدّاً من مسايرة اللغة العربية وقواعدها وعقايدها المرعية، مع المحافظة على الأصل المترجم منه حسب الإمكان. فبهذا ناموس الأصل والفرع محفوظ، وقانون الترجمة الحقيقية ملحوظ».

كان «الطهطاوي» قد غيّر عنوان الرواية، ونقلها إلى أسلوب السجع المعروف في المقامات، ولم «يتقيّد بالأصل الذي ترجمه إلاَّ من حيث روحه العامة، أما بعد ذلك فقد أباح لنفسه التصرّف فيه، تصرّف في أسماء الأعلام، وتصرّف في المعاني، فأدخل فيها آراءه في التربية وفي نظام الحكم كما أدخل الأمثال الشعبية والحِكم العربية... فلم يكن «رفاعة» مترجما فحسب، بل كان مُمَصّرا للقصة»[12]. ومع أنّه، كما يقول

(12) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988، ص 209.

«لويس شيخو» قد «درس اللغة الفرنسوية حتى أحسن فهمها» لكنه كان «كثير التصرّف في ترجمة كتبه» وجاءت ترجمته دون ترجمة أخرى قام بها «حبيب اليازجي» للنصّ نفسه، لكنها لم تنشر كما يقول «شيخو»[13]. تعلّم «الطهطاوي» الفرنسية بنفسه، ولم يُتقن التلفّظ بها، لكنه تمكّن من فهم معانيها فهما جيدا، وهو أمر لاحظه مجموعة من الباحثين والمعنيين بتلك الحقبة، ومنهم «جورجي زيدان» و«طرّازي»[14]. وجدير بالذكر أنَّ رواية «فينلون» هذه قد عرّبت، فيما بعد، مرتين، الأولى قام بها «جرجس شاهين عطيّة»، وأصدرها في بيروت خلال عام 1885، والثانية تعريب شعري للنصّ قام به «وديع الخوري»، وأصدره في بيروت في عام 1912.

إنَّ الروايات التي سبقت ظهور «وقائع تليماك» وأعقبتها، ولمدة استغرقت معظم النصف الأول من القرن العشرين، كانت في معظمها قد خضعت في التعريب لما تمنّاه «الطهطاوي»، فظهرت وكأنّها روايات مؤلّفة بالعربية، وقد جرى فيها تغيير كاد يأتي أحياناً عليها تماماً. وليس من الحكمة في هذا السياق البحث في تناقضات «الطهطاوي» وغيره، فهو بعد أن أوضح ذلك، انتقل إلى الإشادة بحكاية «تليماك»، معرّفاً بأحداثها في أصلها الإغريقي، وكيف أعاد المؤلّف صوغها روائياً، وانتهي إلى المقارنة بينها والمرويات السردية الشائعة آنذاك. لكنّ المفاضلة لن تكون في صالح المرويات العربية هذه المرّة، كما كان الأمر مع اللغة قبل قليل، فهذه المرويّات من الأدب الشعبي الممتهن الذي ما زالت النخبة الثقافية تنظر إليه نظرة مشوبة بالانتقاص والاحتقار، وعلى سبيل التقريب يمكن مقارنتها بـ«المقامات الحريرية» التي استقى منها «الطهطاوي» أسلوبه المسجّع في التعريب. يقول واصفاً «وقائع تليماك» بالصورة الآتية: «من المعلوم أنّها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية في صورة مقالات، وأين منها عند القوم ألف ليلة وليلة، وألف يوم ويوم، وهل تقاس بها قصة ذي يزن أو عنتر؟ فكيف وموضوعها أقطع أبتر! فقد اشتهرت هذه المقالات بين الملل والأمم اشتهار نار على علم، وترجمت في سائر اللغات، وسارت بفصاحتها الركبان في سائر الجهات»[15].

---

(13) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية ، بيروت، طبعة الآباء اليسوعيين، 1926، ج2، ص8-9 و35.
(14) جورجي زيدان، بناة النهضة العربية، دار الكاتب العربي، 1982، ص127 تاريخ الصحافة العربية، ج1، ص 93.
(15) الطهطاوي، الأعمال الكاملة ، ج5، ص 344-345 و348.

تبدو أسباب المقارنة بين وقائع «تليماك» وسيرتي «سيف بن ذي يزن» و«عنترة بن شداد»، واضحة وغامضة في الوقت نفسه، فهي واضحة؛ لأنَّ «الطهطاوي» ميّز التماثل بينهما، باعتبار أنَّ كلاً من «وقائع تليماك» والسيرتين المذكورتين تصوّران أبطالا تشكّل مجموع أفعالهم متون تلك المرويات، فمدار الأحداث هو الشخصيات التي تقوم بأعمال بطولية، بدليل أنّه لم يدرج «ألف ليلة وليلة» و«ألف يوم ويوم» في المقارنة حينما لجأ إلى المقارنة الفنية، ولكنها غامضة، حينما قرّر بأنَّ موضوع السيرتين الشعبيتين «أقطع أبتر».

ولا يُعرف لهذا الحكم سبب الآن، وبما أنّه في تلك الحقبة كانت السير الشعبية تُطبع وتُنشر متسلسلة بأجزائها الكثيرة المتلاحقة، فإننا فيما يخص حكم «الطهطاوي» أمام احتمالات عدة، منها: أنّه ربما لم يطّلع إلاَّ على أجزاء من السيرتين المذكورتين؛ فتعذّر عليه معرفة نهايات الأحداث والموضوعات، والمرجّح أنّه اطلع فقط على الأجزاء التي تصوّر المراحل الأولى من حياة الأبطال؛ الأمر الذي جعل النهايات مؤجّلة، مع أنَّ جميع السير الشعبية قد طبعت قبل ذلك، ومعلوم أنّها نضجت وأُنشدت بوصفها مرويات شعبية، قبل هذا التاريخ بقرون طويلة، وإذا تعلّق الأمر، بسيرة «سيف» و«عنترة» تحديداً، فإنهما استكملتا شروطهما كمرويات معروفة في القرن الثاني عشر الميلادي بالنسبة للثانية، والقرن الخامس عشر الميلادي بالنسبة للأولى في أقصى تقدير[16]. علما أنَّ تلك المرويات وغيرها كانت تخضع عادة لنسق التوالد المستمر بسبب الرواية الشفوية وحاجات التلقّي، ولم يتوقّف نموها إلاَّ بعد أن طبعت في مدوّنات شاعت بين الناس.

ومهما يكن من أمر فيما يخصّ المقارنة وخفض قيمة المرويات الشعبية، فـ«الطهطاوي» أعاد صوغ الأحداث طبقاً لأساليب القصص الشعبي، مستفيداً من طريقة المقامات، ومحوّرا أسماء الشخصيات، ومستخدما أسلوب النثر الفني وفقا للمقاييس البلاغية الشائعة في عصره[17].

والحق فهو لم يعرّب هذه الرواية بمعزل عن النسق السردي الشائع في تلك

---

(16) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992. انظر المسرد التفصيلي الخاص بنشأة السير الشعبية، ص 139.

(17) السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989، ص 24.

الحقبة، فهذا النصّ يتماهى مع القصص الاعتباري الذي أشاعته حكايات «كليلة ودمنة» فرواية «فينلون» رواية اعتبارية تهدف إلى تهذيب تلميذ سرعان ما يُصبح ملكا. إنّها تتضمن روح الوعظ الاعتباري المعروف في المرويات السردية، إذ تتبلور مقاصد السرد من أجل ترسيخ عبرة ما. امتثل «الطهطاوي» في تعريبه ليس فقط للأساليب الموروثة كما تبيّن لنا، إنما للأهداف الاعتبارية التي عُرفت في السرد العربي القديم منذ فترة مبكرة. وإذا أدرجنا هذا المثال في سياق تلك المرحلة من ناحية ثقافية، تبين لنا أنَّ الرصيد الفاعل في التعريب والتأليف كان يتّصل بالمرويات القديمة أكثر مما يتّصل بالآداب الغربية، التي لم تكن قد شاعت بعدُ في الأدب العربي، بما فيه الكفاية في ذلك الوقت.

4. ذريّة «الطهطاوي»: فوضى وتعريب بلا قيود

كان «الطهطاوي»، بوصفه معلّماً، مسكوناً برسالته التعليمية، يفكّر ويعمل في إطار تعليمي، وعمله في حقل الترجمة كان متصلا بهذا الإطار، ويترتّب في داخله، وكان يفتخر في أنّه خرّج عدداً كبيراً من المترجمين «لهم في مضمار السبق وميدان المعارف وسيع مجال، وفي صناعة النثر والنظم أبهر بديهة وأبهى روّية وأزهى ارتجال» ويضيف في مقدمته المشار إليها، إلى أنَّ هدفه من تعريب «وقائع تليماك» هو أن يضع بين يدي طلابه نصّاً أدبياً فريداً، لينتفع به في «سائر البلاد المشرقية التلامذة، وأن يكون كتاباً جيداً من كتب العربية تعتمد عليه في التعليم الأساتذة، ولا سيما في الديار المصرية التي تقدّمت كل التقدّم في التعليم والتعلم». وكان يرعى طلابه، ويشرف على ترجماتهم، وينقحها، ويصوب أخطاءها، وبرز من طلابه نخبة في مجالات عدّة، كانت لهم أدوار مهمة في الحياة السياسية والثقافية في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. على أنَّ أشهر من انصرف منهم إلى التعريب «محمد عثمان جلال» (1829–1898) الذي بدأ عهداً جديداً بتعريب النصوص المسرحية الفرنسية، والظاهرة الملفتة للاهتمام ليس تعريبه المآسي والملاهي الفرنسية المعروفة فقط، إنما استخدام اللهجة العامية المصرية في التعريب. فهذه ظاهرة سيكون لها أثر مهم فيما بعد، وقد استقاها «جلال» من الأساليب الخاصة ببعض المرويات السردية. ولم يتم ذلك بمعزل عن جهود بعض معاصريه في مجال اعتمادها لغة أدب بديلا عن العربية الفصحى.

إنَّ أول دعوة لاستعمال اللغة العامية لغة للكتابة هي دعوة المستشرق الألماني «فيلهم سبيتا» مدير دار الكتب المصرية في كتابه «قواعد العربية العامية في مصر» الذي

صدر في 1880، وفي هذا الكتاب شبّه «سبيتا» العربية الفصحى باللغة اللاتينية، وتنبّأ لها بالموت لعجزها عن التطور، وحمّلها مسؤولية انتشار الأمية، واتهمها بأنّها أجهضت ظهور أدب شعبي حقيقي، ولهذا دعا «سبيتا» إلى جمع الأدب العامي، وتكوين لجنة من العلماء لوضع قواعد للغة العامية بحيث تصبح صالحة للكتابة الأدبية، وإلى إحلال العامية محلّ العربية في كل لون من ألوان الكتابة والتعبير، كذلك دعا إلى كتابة العامية بالحروف اللاتينية، واتهم الحروف العربية بأنّها السبب في جهل الناس بالعربية[18]وقد جاراه في هذه الدعوة «ويلكوكس» ثم «ويلمور».

وجدير بالذكر أنَّ الفرنسي «جان جوزيف مارسيل» مدير المطبعة التي رافقت الحملة الفرنسية قد أصدر كتابا إبان الاحتلال الفرنسي لمصر عن «قواعد اللهجة المصرية» الأمر الذي يؤكد أنَّ الدعوة إلى العامية تعود إلى تلك الحقبة، لكنها تطوّرت مع الزمن، وقد أخذ بها في التعريب «محمد عثمان جلال» ولكن «يعقوب صَنْوَع» (1839–1912) المسرحي المشهور، أصدر في عام 1877جريدة «أبو نظارة زرقا» بالعامية المصرية، وهي أول صحيفة مصرية تتبنّى هذا الأسلوب، وكانت واسعة الانتشار، وتقرأ من فئات اجتماعية مختلفة لأنّها فكاهية ساخرة، وحسب ادّعاء صاحبها، كانت تصدر سبعة عشر ألف نسخة من العدد الواحد، وسرعان ما أصبحت محلّ مضايقة من السلطات بسبب نبرتها الانتقادية الواضحة؛ الأمر الذي كان يعرّضها للمضايقة والإغلاق والمنع، فكان «صَنْوَع»، وبخاصة بعد هجرته إلى باريس، يغيّر اسمها لتضليل الرقابة، ويبدو أنّها كانت القدوة، فيما يخص استخدام العامية، لـ«عبد الله النديم» (1834–1896) في إصدار مجلة «التبكيت والتنكيت» في عام 1881 التي صدرت في الإسكندرية بالعامية والفصحى معا، فـ«النديم»، يمثل نوعا من الازدواج؛ فهو يعبّر بالعامية، لكنّه يدافع عن الفصحى، وتعليل ذلك أنّه كان يعاني من الوضع اللغوي المنقسم بين التركية المهيمنة في دواوين الدولة، والعربية التقليدية المسجوعة، والإنجليزية المعتمدة في التعليم، ولهذا لجأ إلى العامية[19].

صرف «جلال» جلّ اهتمامه إلى المسرح الذي كانت آدابه تختلط بالآداب السردية في تلك الحقبة، فنقل كلاسيكيات الأدب الفرنسي مثل مآسي «راسين» وملاهي «موليير»، وأصدر مجلداً ضمّ أربعاً من كوميديات «موليير» الشهيرة، وسمّاها «الأربع

(18) تاريخ الفكر المصري الحديث، ج1، ص 378.
(19) م. ن. ج1، ص 366.

روايات من نخب التياترات» وبعدها بسنوات قليلة أصدر ثلاث تراجيديات لـ «راسين»، اختار لها العنوان الآتي «الروايات المفيدة في علم التراجيدة». وتشعّب اهتمامه في اختيار النصوص وتعريبها، فعرّب خرافات «لافونتين» شعرا، وسماها «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» ثم قصائد «بوالو» الغنائية. وتؤكد بعض المصادر أنّه عرّب مسرحية «كورني» المشهورة «السيد»، وإلى ذلك، فقد استأثرت الرواية باهتمامه، فاختار رواية «برنارد آن سان بيير» المعروفة «بول وفرجيني» وعكف على تعريبها، وأصدرها بعنوان مسجّع هو «الأماني والمنّة في حديث قبول وورد جنّة» وقد أضفى عليها «مسحة عربية»[20].

وشأنه شأن السابقين عليه والمعاصرين له، كان يتصرّف بحرية في معرّباته، واختار اللهجة العامية لاعتقاده أنّها تقرّب إلى إفهام القرّاء مضامين تلك النصوص وأحداثها. ومن هذه الناحية اعتبر من أبرز الذين اختاروا العامية أسلوباً للتعبير، وعدّ «جيب» ذلك عملا جريئا؛ لأنّه لم يكن الوقت قد حان للأقدام على ذلك، وفسّره على أنّه «انفكاك تام من أسر الماضي، وكان دليلا على روح العصر»[21].

يغلب أنَّ «جلال» وضع في حسبانه، وهو ينقل الأعمال الفرنسية باللهجة العامية، المجتمع المصري في ذلك الوقت، فأهمّ ما تتسم به نصوص «راسين» و«موليير» محاكاتها للواقع، ولهذا عرّبها باللهجة المحليّة لكي «تنسجم وتقاليد جماهير المسرح» ذلك أنَّ مدرسة كبيرة من التعريب ظهرت بهدف «إشباع رغبة القرّاء من الوجهة الحسية المثيرة للخيال الذي ينفر منه الذوق الأدبي، فكثير من المعرّبين» عبثوا في النصوص وأفكارها، مع أن كثيرا منها كان جيدا في أصله، لكن المعرّبين لم يفلحوا في الالتزام بجودتها، فاتجهوا بها إلى ألوان القصص الشعبي المثير الذي يرضي القرّاء، ويزجي فراغهم، وبهذا لم يتجه.. المعرّبون في أعمالهم إلى «القواعد الأدبية أو الأصول الفنية للرواية، وإنما كان شغلهم إرضاء أذواق الجماهير، وتلبية رغبات القرّاء الذين لم ينالوا من التعليم حظا كبيرا»[22].

أكد «أسعد داغر» على أهمية الدور الذي قام به «جلال» بقوله إنّه «قصر قلمه على تمصير المسرح في نطاق واسع، واستعمل لذلك اللغة العامية، فجمع إلى الصور

(20) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب، ص 83.

(21) م. ن. ص 31.

(22) مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب العربي، دار المعارف، ص 11 و67 و69.

الغربية فنون القصص التقليدي العربي والمصري، إذ ألبس الروايات (= المسرحيات) التي ترجمها عن «موليير»، أو عن «فولتير»، ثوبا مصريا شعبيا، وبذل جهدا كبيرا لخلق بيئة تناسب الشخصيات الموليرية، وقد راعى بوضعه هذه الملاهي التقاليد الإسلامية، وعادات أهل الشرق. أباح لنفسه حرية النقل وحرية التعبير، كما أباح لها استعمال اللغة العامية والزجل، وإدخال الفكاهات الشعبية الشائعة، والحكم الشعبية، والأمثال السائرة على الألسن، فكان عمله هذا حلقة هامة من حلقات التمصير»[23] وسلّط الضوء على دوره هذا عدد من الباحثين، وأشادوا به[24] إلى درجة وصفه الزيات بـ«المترجم البارع»[25]. وفيما يخص ترجمته لرواية «بول وفرجيني» فقد راح يتصرّف في النصّ، حتى إنَّ الأبطال، الذين تغيّرت أسماؤهم منحوا أسماء أقرب صوتيا إلى الأسماء الأصلية، بحيث تحمل الطابع العربي، بل إنّ النصّ في مجمله يعدّ سجعا نثريا مرصّعا بأشعار وتأملات فلسفية قريبة من الذوق العربي[26] أما مسرحية «طرطوف» لـ«موليير»، التي عربها في عام 1873 بعنوان «الشيخ متلوف»، فلم يكتف «جلال» بتغيير الأسماء واصطناع إحداث مصرية محلية، إنما سعى فيها إلى أن تجسد «الهوية المصرية بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملا غير مصري»[27]. وكانت «طرطوف» من أشهر معرّباته.

أحسن «جلال» في اختيار هذا النص المسرحي لـ«لموليير» فشخصية «طرطوف» شخصية اعتبارية، وتعدّ أنموذجا للشخصية المتقلّبة والمركّبة المزاج التي تجمع بين الفسق وإدعاء التقوى من أجل الظفر بمكاسب الدنيا وملذاتها، لكنّ هشاشتها الأخلاقية، كما هو الأمر في الفكر التقليدي، يفضي بها إلى نهاية كارثية، عبر مجموعة من المفارقات الساخرة. وسرعان ما أصبحت هذه الشخصية أنموذجا إنسانيا عاما، وإحدى أكثر الشخصيات شهرة في المسرح الفرنسي، وربما العالمي، إلى درجة ارتقت إلى مصاف النماذج العليا للسلوك المزدوج، بما يمكن الإحالة عليها في كل مجتمع

---

(23) أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية، 1972، ج3، ق1، ص 800.

(24) عبد الرحمن الرافعي، عصر إسماعيل، القاهرة، دار المعارف، 1987ج1ص261-262و الرافعي، ، عصر محمد علي، القاهرة، دار المعارف، 1989، ص 460 وعمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربي، د. ت، ج1، ص 106-116.

(25) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978، ص 510.

(26) الترجمة والتبنّي، ص 60.

(27) محمد مصطفى بدوي، المسرحية العربية: التطورات المبكرة للأشكال التقليدية للفن المسرحي، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب الحديث، ص 480.

وثقافة، وللمعرّب فضل أدراجها في الوعي الشعبي، فكانت ومازالت منذ ذلك الوقت دائمة الحضور في المسرح العربي. ومن الجدير بالذكر أنها عرضت أول مرة في أصلها الفرنسي على شرف ملك فرنسا في عام 1664 فسرّ بها الملك، لكنه عاد ومنع استمرار عرضها في اليوم التالي، فخفف «موليير» اللهجة الانتقادية للنص، وقدّمها في عام 1667 بعنوان قريب، لكنها سرعان ما منعت مرة أخرى، فقام أخيرا في 1669 بتجريد النص من كثير ممّا كان يتصف به من سخرية ونقد جريئين، وهذه الصياغة الأخيرة هي التي عُرفت وشاعت، وقام «جلال» بتعريبها، ويبدو أن النظائر التاريخية ممكنة الوقوع أحيانا، فـ«صَنْوع» الذي ذكرناه قبل قليل، كان يتماهى مع شخصية «موليير» فيما الخديوي «إسماعيل» يتماهى مع الملك الفرنسي، حتى إن «صَنْوع» كان يُلقّب بـ«موليير مصر» وبدأ يعرض مسرحياته الانتقادية التي يحاكي بها الكاتب الفرنسي أمام الخديوي، الذي سرعان ما استبد به الغضب، كما استبد بالملك الفرنسي، فأمر بإغلاق مسرحه، وراح «صَنْوع» يعيش متشرّدا منفيا من ذلك الوقت.

تابع مسار «جلال» عدد كبير من المعرّبين، إلى درجة ستصبح فيها هذه القضية موضوعاً لمزيد من الآراء والنقاشات طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة عند «صَنْوَعْ» الذي وصف بأنّه «أول من استعمل القلم الدارج عند عامّة المصريين في الكتابة فتبعه كثير من الكتاب الذين انشأوا صحفا شتّى بالقلم العامّي في جميع الأقطار العربية شرقا وغربا»[28]، وحسب «لويس عوض»، فإنَّ «جلال» هو «الرائد الذي عبّد الطريق بالعامية لـ«يعقوب صَنْوَع» أولا، ثم لسليم النقاش ثانيا، ثم لعبدا لله النديم ثالثا»[29].

وكان «مارون النقاش» (1817–1855) قد اهتم بالتعريب قبل الجميع، واشتهر فيما بعد «أديب إسحاق» (1856–1885) الذي واصل مسار التعريب الذي يعتمد على الأسلوب السهل، وكل هذا لم يلغ اتجاها آخر من تلامذة «الطهطاوي» الذين «لم يتحرّروا من السجع والبديع، بل ظلّوا يكتبون بهما المعاني الأوروبية، ومن الغريب أنّهم كانوا يقرأونها في لغة سهلة يسيرة، ثم ينقلونها إلى هذه اللغة الصعبة العسيرة المملوءة بضروب التكلّف الشديد، فتصبح شيئا مبهما لا يكاد يفهم إلاَّ بمشقّة»[30].

---

(28) تاريخ الصحافة العربية، ج2، ص 284.

(29) تاريخ الفكر المصري الحديث، ج1، ص 282.

(30) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 171.

لم يعد ممكنا الحديث عن ترجمة أمينة، فسُنن التعريب الجديدة قد شاعت، ولدينا شاهد عيان ينتمي إلى تلك الحقبة، ويمتثل لتلك السُنن، وهو «خليل رينه» الذي يورد في مقدمة رواية «ناجية» التي أصدرها في عام 1884 ما يأتي: «رأيت أن أتحف خلاّني برواية غرامية الموضوع، أدبية المغزى، كنت طالعتها في اللغة الفرنساوية تحت عنوان «خريستين» (= كريستين) وهي لا تزيد على العشر صفحات، فبسطتها ما احتمله المقام، وزدّت في نكاتها، وغيّرت ما لم أجده موافقا لذوق العصر، وخالفت المؤلّف في روايتها؛ فنفيت التنجيم بعد أن أثبته. فلست أعرف ماذا أسّميها أتعريبا أم تأليفا؟على أنني أرى أن اسم التأليف أليق بها من التعريب، فإنَّ من تصفّح أصلها بعد مطالعتها، يرى ما بينهما من الفرق الواضح، والبعد الشاسع»[31].

تم تغيير عنوان الرواية، ولم ترد إشارة إلى مؤلفها الأصلي سوى لغة الرواية وهي الفرنسية، وفيما كانت أقرب إلى القصة القصيرة بسط «خليل رينه» أحداثها ليجعل منها رواية، وحذف ما رآه مخالفا لذوق المتلقّي العربي في ذلك الوقت، وأدخل أفكارا جديدة من عنده، وتخلّص من أفكار المؤلف، وصار هو بنفسه أمام وضعية جديدة، هل ينسب الرواية لنفسه أم لصاحبها؟اختار ببساطة الحلّ الأول. ولهذا الأمر تداعيات خطيرة، منها تغييب التأليف الأصلي من ناحية المؤلف والعنوان والتلاعب الكامل بالنصّ.

تمّت عملية سطو علني على نصّ أدبي، فأخرج من سياق ومُلكية وأُدرج في سياق ومُلكية أخرى، وبالنسبة لنا فهذا أمر لا يحتمل طبقا لمفاهيمنا المعاصرة عن الترجمة، ولكنه كان فعلا عاديا بكل معنى الكلمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وشطر كبير من القرن العشرين، وقد لجأ إليه من قبل، بدرجات متفاوتة نخبة من المعربين مثل: محمد مصطفى وبطرس البستاني وأحمد الفاغون والطهطاوي ومحمد عثمان جلال وصولا إلى حافظ إبراهيم والزيات و المنفلوطي وغيرهم، ممن سترد الإشارة إلى معرباتهم، وفضلا عن تغيير العنوان تلمس رغبة المعرّب في مشاركة المؤلف ملكية روايته، كما يظهر ذلك واضحا في تعريب «البستاني» لرواية «دانيال ديفو» المشهورة «روبنسون كروزو» التي عرّبت بعنوان «التحفة البستانية في الأسفار الكروزية» وعلى هذا فقد كان «خليل رينه» يتحدّث عن الأمر باعتباره حالة عادية لا غبار عليها. ومن تلك التداعيات أنَّ هذا الاعتراف يدعم نسق التعريب إبان تلك

(31) خليل رينه، ناجية، بيروت، المكتبة العلمية، 1884 ، انظر المقدمة.

الحقبة: وهو أنَّ النصوص الأجنبية هي التي ينبغي أن تمتثل للذائقة والأسلوب الشائعين آنذاك، وليس العكس، فإذا كان ثمة تأثير فهو تأثير معكوس. وقد شخّص «الرافعي» هذه الظاهرة فأكد بأنَّ «أكثر الكتب المترجمة إلى العربية إنما تطمس على اسم المترجم قبل أن تكشف عن اسم المؤلف، فلا يحيا الميت إلاَّ بموت الحي، وهم في أكثر ما يصنعون لا يعدون أن يصححوا العامية أو يفصحوا بها قليلا، فيستوي في صنعة البيان أن يكون ناقل الكتاب هذا أو ذلك، لأنّهم سواسية، ولا تؤتيك كتبهم أكثر مما يؤتيك الاسم المعلّق على مسمّاه»(32).

ترد في أدبيات القرن التاسع عشر إشارات كثيرة تفضح عدم امتثال المترجمين لقواعد الترجمة الأمينة، من ذلك فقد أخذ «يعقوب صروف» (1852-1927) على «زكي نوفل» تعريبه لرواية «جورج سبيرو» للفرنسي «فلاماريون»، فقال بأنّه «أكثر من التصرّف فيها، حتى صارت كأنّها عربية الوضع»(33) وذلك يعود إلى عدم الاهتمام بالأصول، إنما إشباع رغبات متزايدة لجمهور أدبي وجد في هذا الفن استمرارا للتقاليد الشفاهية التي مازالت قائمة آنذاك، فكما كان الراوي الشعبي يتصرّف في غالب الأحيان بالمتون الأصلية للمرويات السردية، فقد كان المعرّب يقوم بالدور نفسه. وقد تشكّى «جورجي زيدان» (1861-1914) من ذلك، واحتجّ بشدّة على المعرّبين لإهمالهم أسماء الكتاب الأصليين في التعريب، وقال معبرا عن إحساس بالمهانة، لأنَّ المعرّبين «ما يزالون يهملون اسم المؤلف الذي يترجمون روايته. . . وقد أخذنا عليهم ذلك غير مرة، فنعيد قولنا إن المترجم مطالب شرعا وعرفا أن يذكر اسم المؤلف الذي نقل عنه كما يذكر اسم كتابه. والقارئ إذا طالع رواية فكأنه يخاطب مؤلّفها، فلماذا يريد أدباؤنا أن يحرموا القراء من معرفة أسماء مخاطبيهم؟»(34).

أكد عبد المحسن طه بدر على أنَّ معظم المعرِّبين آنذاك لا يكشفون عن ثقافة أدبية ناضجة، ولا يقدّرون قيمة الإنتاج الذي يقدمونه، ولا يفهمون معنى الترجمة، وإنما كانوا أشبه بتجّار يلبّون حاجة السوق، ويقدّمون إليه بضاعة فجّة أحيانا، ومسروقة أحيانا، ومشوّهة في أغلب الأحايين. . . وأغلب ما عُرّب من الروايات كان من نتاج العصر الرومانسي في الأدب الأوروبي، وقد ساد التيار الرومانسي في الأدب الغربي في

---

(32) مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، دار المعارف، 1972، ج3، ص 361.
(33) يعقوب صروف، المقتطف، ديسمبر 1907 مجلد 32، ص 1027 نقلا عن علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة غريب، ص 84.
(34) جورجي زيدان، الهلال، يناير 1907 ص256 نقلا عن علي شلش، ص 87.

النصف الأول من القرن التاسع عشر. . . وحينما عرّب المترجمون الفنون الروائية لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة، وإنما اهتموا بكتّاب أكثر شعبية وشهرة مثل «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» وغيرهما، ممّن تتصف رواياتهم بالبدائية والشعبية. . . واهتمّوا بأعمال صغار الكتّاب الذين خضعوا لما في الرومانسية من حرية وعاطفة وجموح وخيال، وقدّموا لذلك نوعا من الروايات تتّجه إلى الجماهير الشعبية، وترضي نزعتها الخيالية المتعطّشة إلى الغريب والمدهش من ناحية، وإلى الحب المغرق في العاطفة والخيال من ناحية أخرى، وهذه الروايات الرومانسية الخيالية تأثّرت بأدب العصور الوسطى، وظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويجمع بينها طابع المغامرة والحب والخيال العاطفي. . . ولهذه الروايات ميّزات- حسب «أدوين موير» - منها أنها تعتمد على إثارة فضول القارئ؛ لأنّها تقدّم له سلسلة عجيبة من الحوادث التي لا ارتباط بينها، وهي تتّفق مع رغباته وليس مع معرفته، والنهاية في الغالب تكون سعيدة، والأبطال فيها إما أخيار بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة، والبطل الخيّر يمرّ في الرواية بسلسلة من الأخطار والمغامرات، والشخصيات لا ترسم بعناية؛ لأنّها خاضعة للحدث الذي يتمّ التركيز عليه، والبطل يهرب من الحياة غالبا لكنه يرجع في النهاية إليها ليتمتّع بها دون أن يصاب بأذى ولو كان ضئيلا، ويمكن أن يقع الموت في هذا النوع من الروايات، ولكن الأشرار وحدهم هم الذين يموتون أو يقتلون، وقد يضحّي المؤلف ببعض الأخيار في سبيل رجوع البطل إلى شاطئ الأمان والنجاح، وهذه الروايات بعمومها لا تتمتع بقيمة أدبية كبيرة إلاّ في أحوال نادرة.

وكان المعرّبون يستجيبون لذوق الجمهور فأدّى الأمر إلى الحفاظ على طابع السرد الذي يميز الحكايات الشعبية، فاتجهوا في غالب الأحيان إلى حذف الحوار، وتفاصيل الصور في الحدث مكتفين بذكر الخطوط العريضة للأحداث، ومستبدلين بالحوار السرد كما أنهم خضوعا منهم للذوق الشعبي كثيرا ما يترجمون المواقف الحساسة بالشعر، ويستشهدون به في رواياتهم. . وقد جاء بناء العقدة في هذه الروايات أقرب إلى بناء العقدة في القصص الشعبي من حيث تراكم الحوادث وتراكبها واقتصار المغامرة فيها على الوقائع الحربية[35].

لم تكن هذه الظاهرة محدودة، اقتصرت على فئة قليلة، إنما انخرطت فيها نخبة

(35) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص 123 و128 و131 و132 و132-133 و135 و148.

من المعرِّبين في عملية مزدوجة من التعريب والتأليف المتداخل الذي يصعب أحيانا التفريق فيه بين الجزء المؤلَّف والجزء المعرَّب، وشمل ذلك الرواية والمسرحية، ومن تلك النخبة: «رزق الله حسّون» الذي بدأ ينشر معرّباته بداية من عام 1867، و«لويس صابونجي» الذي بدأ التعريب عن الفرنسية عام 1869 بمسرحية «شاؤول وداود»، و«شاكر شقير» الذي عرّب وألّف ما يزيد على 30 عملا أدبيا بين رواية ومسرحية بداية من عام 1869، ثم «نجيب حبيقة»، الذي ترك أكثر من 15 مؤلفا موزعا بين التأليف والتعريب، و«نجيب إبراهيم طراد» الذي يناظر «حبيقة» في غزارة الإنتاج الأدبي، و«جرجيس زويّن»، ثم «أديب إسحاق» الذي بدأ بتعريب مسرحية «أندروماك» لـ«راسين» عام 1875 وتوالت معرَّباته بعد ذلك، و«سليم النقاش»، و«نجيب حداد» الذي وصفه «الزيات» «بالأديب الكبير، والصحفي البارع، والمترجم القدير»[36]، و«فرح أنطون» (1874-1922) الذي ترك ثروة هائلة من الأدب السردي المؤلف والمعرّب، لا يقل عن نظرائه، إلى درجة قال فيه «سلامه موسى»: بأننا «لا نعرف أديبا ممّن يؤبه به في مصر لم يتأثر بأحسن التأثيرات من «فرح أنطون»، وكثير من النزعات الحسنة في أدبنا يعود إليه»[37] وأخيرا - والقائمة لا تنتهي - القس «توما أيوب» الذي ترك مالا يقل عن 60 أثرا أدبيا متنوّعا بين التأليف والتعريب، في مجال الرواية والمسرح، وينطبق على أقرانه المذكورين ما وصفه به «طرّازي» من أنّه «كان له الباع الطويل في الترجمة والتصرّف في العبارات الفرنجية فيفرغها في قوالب عربية لا يشمّ منها القارئ شيئا من رائحة الأصل»[38].

ومادمنا نهدف إلى رسم المناخ الثقافي العام الذي أخضع النصوص الأجنبية لذائقته السائدة بدل أن يخضع هو لذائقة النصوص الأجنبية، فلا يمكن لنا أن نتخطّى الصورة التي جاءت عليها عملية اقتباس النصوص المسرحية وتعريبها وتمصيرها، وهي عملية عاصرت تعريب الروايات؛ لأنّها أسهمت في إشاعة المناخ الثقافي الذي صاغ وعي المعرّبين في اختياراتهم، وفي الأساليب التي اتبعوها، فما اتبعه المعرِّبون في النصوص المسرحية اتبعوه في النصوص الروائية، وهو ما يثبت أنَّ السياق الثقافي السائد كان يحدّد نوع العلاقة بالآداب الأجنبية، إلى درجة يمكن التأكيد فيها على أنَّ

---

(36) تاريخ الأدب العربي، ص 511.

(37) نقلا عن مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، دار مارون عبود، ج2، ص 465.

(38) تاريخ الصحافة العربية، ج2، ص 240.

تلك الآداب المعرّبة هي التي كانت تتأثر بالسائد من المرويات وليس هي التي تؤثّر فيه.

قدّم «محمد يوسف نجم» مسحا وافيا لحالة التعريب المسرحي، بما يكشف الدرجة التي خضعت فيها المعربات للذائقة الشعبية السائدة، وقرّر بأنّ أساليب الكتّاب قد تباينت في تعريب المسرحيات، فمنهم - وهم الكثرة الغالبة - من «كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسة، ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف، ويغيّر النهاية أحيانا، ويضيف بعض مواقف الغناء، وذلك ليلاقي ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة تتفق ومُثُله وثقافته وتجاربه». ويؤكد بأنّ كثيرا من هذه المسرحيات فُقِد، وما وصل مطبوعا «لا يذكر المعرّبون الأسماء الحقيقية له، ولا الأصل المنقول عنه». ويدلّل على ذلك بأمثلة كثيرة مثل: مسرحية «الجاهل المتطبب» التي عرّبها «محمد مسعود» عن «موليير» وعرضت في عام 1889 فقد تصرّف المعرّب فيها، فكان يُطنب حيث كان المؤلّف في الأصل يوجز، وأحيانا ينحرف عن طبيعة مسرح «موليير» بما فيه رسم الشخصيات وتقديمها، ويحذف مشاهد كاملة، ويتصرّف في الأسماء، ويتدخّل في الإيقاع الختامي للمسرحية، أما مسرحية «هوراس» التي عرّبها «سليم النقاش» في عام 1868 بعنوان «مي» فقد تصرّف فيها تصرفا كبيرا فعبث بالحوادث، ونثر فيها الأشعار استجابة للذوق الشعبي في عصره، ولم يكتف بذلك، إنما أعلن أنّه قام بتأليفها، مقتبسا فكرتها عن «الفرنجية» بعد مخالفة الأصل، وإضافة الأشعار الموافقة للذوق العربي، وهذا- كما يقول «نجم» - نوع من الترجمة المشوّهة التي لم تدرك معنى المأساة الكلاسيكية وشروطها، إلى ذلك فأسلوب التعريب يقوم على السجع المتكلّف والأغاني والألحان والأشعار التي نثرت هنا وهناك لأدنى مناسبة.

ووقع الأمر نفسه مع مسرحيتي «السيد» و«سينا» بتعريب «نجيب حداد». أما مسرحية «الملك متريدات» لـ«راسين» بتعريب «أبي الخليل القباني» التي ظهرت في عام 1884 بعنوان «لباب الغرام» على أنّها من تأليف «القباني» فلم ترد أية إشارة إلى أنها لـ«راسين»، فـ«القباني» يأخذ الحوادث والأفكار الأصلية ثم يصوغها بأسلوبه الخاص دون أن يتقيّد بشيء، وتكرّر ذلك مع مسرحية «أندروماك». أمّا تمصير «محمد عثمان جلال» لمآسي «راسين» فقد جاءت زجلا على غرار مسرحيات «موليير» وفي كل ذلك أُلبست النصوص الأصلية ثوبا مصريا شعبيا، وفيما كانت المآسي الراسينية تخضع للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالتراجيديا فهمها «جلال» على أنّها «شيء أشبه بالفَرَج بعد

الشدِّة، وبلوغ الفرح بعد مدّة» كما جاء في مقدمته لها، مذكرا بالحكايات الشهيرة في المرويات السردية العربية التي جمعها «أبو المحسّن التنوخي» قي القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

ولم تكن هذه الظاهرة مقتصرة على المعرّبات الفرنسية، فقد كان التعريب من الإنجليزية لا يقل عنها سوءا، فقد عرِّبت مسرحية «روميو وجوليت» من قبل «نجيب حدّاد» بعنوان «شهداء الغرام» وفيها وفي غيرها «استنّ نجيب حدّاد سُنّة غير حميدة، كان فيها قدوة سيئة لمن عاصره أو تلاه من المترجمين، ففي ترجماته أباح لقلمه العبث والتشويه، وراح يخرج على الأصل، وداعب خيال جمهور حظه ضئيل من الثقافة، واختصر اختصارا مجحفا، وتصرف على هواه». وهو الأمر ذاته الذي يلاحظ مع مسرحية «مكبث» التي عرّبها عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس، ومسرحية «هاملت» التي عرّبها «طانيوس عبده» ولم يترك طريقة من طرق التشويه إلاّ وجرّبها في هذه المسرحية، وبخاصة أنّه كان صاحب مدرسة في المسخ والتشويه، ولم تسلم منها قصة (=رواية) أو مسرحية تناولها قلمه بالترجمة. وظهرت مسرحية «عطيل» بتعريب هزيل مشوّه دون ذكر للمعرّب، وذلك أمر لازم أعمال «موليير» على يد نجيب حدّاد وإسكندر صيقلي، ومسرحيات «هوغو» وغيرها[39].

كان «نجيب حدّاد» (1867-1899) الذي لم يعمّر طويلا، من أكثر المعرّبين شهرة ونشاطا، وحصد كل ذلك من قدرته على تكييف الآداب الأجنبية لمقتضيات الذائقة السائدة في القرن التاسع عشر، ومع أنَّ «شيخو» وصفه بأنه كان «متضلّعا بالكتابة يجمع في إنشائه بين متانة العبارة وسهولتها... واشتهر بإنشاء الروايات أو تعريبها»[40] فإنّه أدرك حاجة المتلقّي في زمنه، واستجاب لها، وأخضع المعرّبات للذوق السائد، فلاقى إقبالا ونجاحا كبيرين؛ فعرّب: مسرحية «البخيل»، و«الطبيب رغم أنفه» (=سماها «الطبيب المغصوب») لـ«موليير»، و«السيد» لـ«كورني»، و«هرناني» لـ«هوغو» (=سماها «حمدان») ثم «روميو وجوليت» لـ«شكسبير» التي جعل عنوانها «شهداء الغرام» ومثلت في عام 1890، ثم نشرت بعد عشر سنوات من ذلك، وكان النصّ

(39) المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 196-197 و200 و202 و204 و205 و206 و210 و218 و228 و241.

(40) تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2، ص 161-162.

(41) المسرحية العربية: التطورات المبكرة للأشكال التقليدية للفن المسرحي، ص 480.

المعرّب يحمل «جميع خصائص شعر الغزل العربي»[41]ثم عرّب «حدّاد» رواية «الفرسان الثلاثة» لـ«إسكندر دوماس»، ورواية «صلاح الدين» لـ«والتر سكوت» التي تصرّف فيها «وسبكها في قالب التشخيص»[42]وقام بتعريب أعمال أخرى يصعب الفصل فيها بين التعريب والتأليف مثل: الرجاء بعد اليأس، والمهدي، وثارات العرب، وغصن البان، وغيرها. ويعتبر أمر تحويل نصّ روائي بواسطة التعريب إلى نصّ مسرحي كما حصل لـ«رواية صلاح الدين» لـ«سكوت» على يد «نجيب حدّاد» سابقة في التعريب، وسيمر وقت طويل قبل أن يتجرّأ «المنفلوطي» على تحويل نصّ مسرحي إلى رواية، كما سنرى.

كان المسرح كالرواية قد شغف بهذه الظاهرة، ولم يعد أمر التفكير بغيرها محل اعتبار، وقد انتهى «شوقي ضيف» إلى وصف الأمر بالصورة الآتية: «كانت الفرق الشامية التي وفدت إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تمثّل مسرحيات فرنسية ممصّرة حتى يتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه، والتمصير يقلّ أو يكثر حسب مَن يقوم به، فتستبدل بالأسماء الأصلية أسماء مصرية، وقد تستبدل الحوادث نفسها، ولا مانع أحيانا من استخدام الأسلوب المنمّق بالسجع والشعر... وكان التمصير في المسرح أوسع جدا من التمصير في القصة (=الرواية) حتى لتنقطع العلاقة أحيانا بينها وبين الأصل، وأسرف الممصّرون في وضع الأشعار التي تغنّى في المسرحيات، حتى يرضوا ذوق الجمهور»[43] وفي ذلك كان المعرّبون يستجيبون لمهيمنات التلقّي الأدبي في عصرهم، ولم يقتصروا على ذلك، فقد عادوا القهقرى للبحث عن نصوص تعود إلى قرون خلت لكي يجدوا فيها ما يوافق رغباتهم وتصوّراتهم، وطلبات جمهورهم، في الواقع عادوا قرنين إلى الوراء للعثور على ما يناسب الذائقة الأدبية الشائعة في عصرهم، فوجودا ضالتهم في «راسين» (1639–1699) و«كورني» (1606–1684) و«موليير» (1622–1673) بل إنَّ المعرّبين الذين اهتموا بالرواية عادوا على «سيرانو دي بيرجراك» (1619–1655) وسواه للعثور على ما يناسبهم، ولم يعن أحد بنصوص الأدب الأوروبي التي كانت معروفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

---

(42) رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عز الدين، 1985، ج 2، ص 341.

(43) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 213.

5 . التعريب والامتثال لنسق المرويات السردية

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين قد شهد نشاطا محموما من التعريب الروائي، لكنّه تعريب انصاع تماما لنسق المرويات السردية العربية بناء وأسلوبا، وكان يلبّي حاجة الذوق الشائع والمتمرّس في تلقي تلك المرويّات. وعلى الرغم من أنَّ كثيرا من المصادر تذهب إلى أنَّ «الطهطاوي» كان الأول في مجال التعريب، لكنّه في الحقيقة، تأخر أكثر من ربع قرن عن أولى الجهود في مجال التعريب الروائي.

ولعل أقدم ما وصلنا من ذلك هو تعريب «محمد مصطفى» لرواية «فولتير» الموسومة «مطالع شموس السير في وقائع كارلوس الثاني عشر» وقد صدرت عن مطبعة بولاق في عام 1842، ثم المعرّبات التي نشرتها جريدة «حديقة الأخبار» بداية من عام 1858 - وقد أشرنا إليها - ثم تعريب «بطرس البستاني» لرواية «روبنسون كروزو» لـ«دانيال ديفو» عام 1861 بعنوان «التحفة البستانية في الأسفار الكروزية» وإن وردت إشارة غير موثّقة في كتاب «تاريخ كيمبردج للأدب العربي» بأنَّ ترجمة عربية، مجهولة المترجم لها، ظهرت في مالطة، في سنة 1835[44]، وهذه الإشارة، لم يرد في حدود علمنا تأكيد لها في المصادر العربية التي اطلعنا عليها. وتعريب «أحمد الفاغون» رواية «آخر بني سراج» لـ«شاتوبريان» وإصدارها بعنوان «الجوهر الوهاج المنفوسي في غرائب ابن السراج الأندلسي» وطبعت في الجزائر في عام 1864، وهي الرواية نفسها التي أعاد «محمد المشيرفي» تعريبها، بعنوان «خاتم عقد بني سراج» وظهرت في تونس في عام 1909، ثم ظهر تعريب أولي لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ«إسكندر دوماس» في بيروت قام به «سليم صعب» في عام 1866 ونشر في مجلة «الشركة الشهرية»، وصدر بعد ذلك تعريب «الطهطاوي» لرواية «فينلون» في عام 1867 في بيروت، ثم جاء تعريب ثان قام به «بشارة شديد» لرواية «الكونت دي مونت كريستو» في عام 1871، طبع في القاهرة. ويأتي تعريب «محمد عثمان جلال» لـ«بول وفرجيني» في عام 1872، ثم تعريب «يوسف فرنسيس» لإحدى روايات «جول فرن» وهي «الرحلة الجوية في المركبة الهوائية» التي صدرت في بيروت في سنة 1975، ثم تعريب «سليم نقاش» و«أديب إسحاق» لرواية «الانتقام» لـ«أرنست رينان» التي صدرت في 1880.

---

(44) تاريخ كيمبردج للأدب العربي، مرجع مذكور ، ص 38 وص 54.

وبعد سنة من ذلك عرّب «قيصر زينية» رواية «الكونت دي مونتغوميري» لـ«إسكندر دوماس»، وفي سنة 1882 عرّب «جميل نخلة مدور» رواية «شاتوبريان» الموسومة «أتالا و رنيه» وأصدرها في بيروت، ثم صدر تعريب «إسكندر عمون» لرواية «جول فرن» المسمّاة «الرحلة العلمية في قلب الكرة الأرضية» في الإسكندرية 1885. وأخيراً - وليس آخراً - عرّب «نجيب غرغور» رواية «البؤساء» لـ«فكتور هوغو» وأصدرها أيضاً في الإسكندرية في عام 1888، وصدرت لها طبعتان أخريان بتعريبين مختلفين فيما بعد.

هذا إنما أنموذج فحسب لسيل المعرّبات الذي غزا الحياة الثقافية، واستجاب لذائقتها الأسلوبية والتخيّلية، ولم تتوافر فيه شروط الترجمة الأدبية الدقيقة، إنما كان يحاكي الآداب السردية الشائعة في الأدب العربي، دون أن يُثار سؤال الدّقة والأمانة فيما يعرّب، الأمر الذي يبرهن على أنَّ النصوص الأجنبية كانت تمتثل، على أيدي المعرّبين، للصيغ والأساليب المتداولة والمعروفة في المرويات السردية في تلك الفترة.

وفي خطّ مواز كانت المجلات المعنيّة بالروايات تعرّب كثيراً من النصوص وتسارع إلى نشرها، وما يلاحظ هو تصرّف المعرّبين المبالغ فيه في كل ما يخص تلك النصوص، بما في ذلك اختيار عنوانات بديلة استجابة للصيغ السجعية المعروفة في النثر العربي القديم، وبالإجمال فقد صدر ما يقرب من ثمانين رواية قائمة بنفسها بصورة كتب مستقلّة - فضلاً عمّا نشر في الصحف والمجلات المتخصّصة التي سنضع لها بعد قليل جدولاً خاصاً - وذلك بين عامي 1842 و1914. وأبرز من عُرّب لهم: جورج أوهنه، وهنري بوردو، الكونتس داش، إسكندر دوماس الأب، بونسون دو تيراي، برنارد آن سان بيير، بيير ديكورسيل، مونتيبان، رينان، ميشيل زيفاكو، أوجين سو، شاتوبريان، جول فرن، فينلون، مورس لبلان، هنري لامنس، بيير لوتي، جول ماري، ميشيل مورفي، وفيكتور هوغو. وقد شاعت أعمال هؤلاء، وأقبل المعرّبون عليها، من ذلك مثلا أنه عُرّب لـ«إسكندر دوماس الأب» ست عشرة رواية، ولـ«ميشيل زيفاكو» عشر، ولـ«جول فرن» أربع. وهو أمر يطّرد عند معظم الأسماء التي أشرنا إليها، ومعظمها كما هو واضح من الأدب الفرنسي، وتتجلّى فيها روح المغامرة والإثارة، وهو ما كانت تتميّز به الحكايات الخرافية العربية والسير الشعبية.

ولم يلتفت أحد من المعرّبين إلى صفوة النصوص الروائية التي صدرت في القرن التاسع عشر لروائيين يمثلون حقيقية هذه الفترة، مثل: «راسكين» (1819-1900)

و«مريدث» (1828–1909) في بريطانيا، و«ستندال» (1783–1842) و«فلوبير» (1821–1880) و«جورج صاند» (1804–1876) في فرنسا، و«دوستويفسكي» (1821–1881) و«تولستوي» (1828–1910) في روسيا، وغيرهم في ألمانيا وإيطاليا وأمريكا.

لم يقتصر الأمر على إصدار الروايات على شكل كتب، فالمجلات المعنيّة بالأدب، وبخاصة السردي منه، اهتمت بالرواية اهتماماً واضحاً، نشراً ونقداً وعرضاً وتنويهاً. وبين عامي 1876 و1914 أشارت ثماني مجلات أدبية ونوّهت بـ 233 رواية. منها 46 صدرت قبل عام 1900 و 187بعد ذلك وقبل عام 1914. علماً أنَّ معظم تلك المجلات قد صدر في السنوات الأخيرة من العقد الأخير للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الأمر الذي يكشف عن سبب تزايد الروايات بعد عام 1900. والمسرد الآتي يورد تلك المجلات وسنة صدورها. وما أشارت إليه من روايات في القرن التاسع عشر. والسنوات الأربع عشرة الأولى من القرن العشرين.

مسرد خاص بأهم المجلات المعنية بالرواية بين 1876 و1914

اسم المجلة	تاريخ الصدور	العدد الكلي للروايات المعرّبة	ما نشر قبل عام 1900	ما نشر بين 1900–1914
المقتطف	1876	52	18	34
الهلال	1892	122	25	97
البيان	1897	2	2	–
الضياء	1898	4	1	3
المشرق	1898	18	–	18
المنار	1898	29	–	29
العرفان	1909	2	–	2
البيان	1911	4	–	4
المجموع		233	46	187

وقع نوع من التداخل الكامل الذي لا سبيل إلى فكّه بين ثلاثة ضروب من التعبير السردي: المرويات الشعبية والخرافية، والروايات المؤلّفة، و المعرّبات. وكانت الأخيرة خضعت في كيفية تعريبها إلى الضرب الأول، ونسجت الروايات عالمها وأسلوبها في نوع من المحاكاة الظاهرة لتلك المرويات، وشيئا فشيئا راحت تستأثر الروايات المؤلفة والمعرّبة باهتمام خاص ظل يتزايد إلى أن استقام فنا واضحا ذا سمات سردية خاصة، تمثله من جهة الرواية العربية في بواكيرها، والروايات المترجمة بأمانة التي تأخر ظهورها إلى وقت لاحق. ولكن الصلة بين المعرّبات والمرويات بدأت قوية، ثم راحت مع الزمن تضعف إلى أن تم الافتراق فيما بينهما بعد الربع الأول من القرن العشرين.

يعبّر «جورجي زيدان» عن تلك الحقيقة، واصفا المعرّبين الذين عاصرهم بأنهم «أكثروا من نقل هذه الكتب (=الروايات) عن الفرنسية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمّى في اصطلاح أهل هذا الزمان «روايات» والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها. على أنهم نقلوا بعض روايات (=مسرحيات) أو أشعار شكسبير، وهيكو، ودوماس، وشاتوبريان، ولافونتين، وراسين، وكورني، وفينلون، وغيرهم، وقد رحب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات، لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد، ممّا ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة على الزيبق، وسيف بن ذي يزن، والملك الظاهر (=بيبرس) وبني هلال، والزير سالم، ونحوها، فضلا عن القصص القديمة كعنترة، وألف ليلة وليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى العقول، ممّا يلائم روح العصر فأقبلوا عليها»[45].

يعتبر «زيدان» شاهدا من الدرجة الأولى، كونه أسهم في الكتابة الروائية المبكّرة، ورصدها في الوقت نفسه، ولذلك فقد بيّن الحراك السردي الذي بدأ متداخلا أول الأمر بين المعرّبات والمرويات، ثم سرعان ما افترقا ليتراجع الاهتمام بالمرويات السردية، وتحظى المعرّبات بعناية القرّاء، وهذه الشهادة من ناحية أخرى تؤكّد لنا المصادر الأولى للمعرّبات الأجنبية، وتكشف المرويات الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية العشرين.

---

(45) جورجي زيدان، تاريخ آداب العربية، بيروت، مكتبة الحياة، 1979، ج4، ص 572-573.

6. سجال أدبي: «البؤساء» بين «العقّاد» و«الرافعي»

لا تتضح القيمة الحقيقية لعملية التعريب، وامتثالها للذوق الراسخ الذي أوجدته المرويات السردية، إلاَّ إذا كشفت التفاصيل الخاصة بالجدل الذي دار حول بعض المعرّبات المشهورة في العقود الأولى من القرن العشرين، وبخاصة أنَّ هذا الجدل كان يدور بعد أكثر من نصف على ظهور الرواية العربية، وهو يكشف أنَّ الرواية المعرّبة مازالت تخضع لتلاعب كبير في أبنيتها وأساليبها، فلا يبقى منها شيء ذو قيمة فعليّة له علاقة بأصلها الأدبي، و أحيانا كان التغيير يشملها كلّها. ويلزم أن نقدّم نماذج مما دار من سجال حول تعريب الروايات الأجنبية بعد أن استقام أمر الرواية العربية في العقود الأولى من القرن العشرين.

شكّك «العقّاد» (1889–1964) بأن تكون «البؤساء» رواية، ورجّح أنّها ليست كذلك، وقال: إنَّ هذا الكتاب كسائر كتب «هوغو» (1802–1885) «محشوّ بما يؤخذ عليه من عيوب الصنعة والفكر، وإنّه في رأي كثير من النقّاد أضعف مصنفات الشاعر من الوجهة الفنية، إذ ليس فيه صورة شخصية واحدة كاملة الشكل، صادقة التحليل، وقلّ فيه ما يطابق الحقيقة من أوصاف النفوس، وأطوار الفكر والجسد، وأكثره مما لا يقرّه كتّاب الطريقة «النفسية» ولا يرضى عنه الثِقات من نقّاد فن الروايات».

وكان «العقاد» قد تساءل في عام 1922 حول جدوى قيام «حافظ إبراهيم» (1871–1932) بتعريب كتاب «البؤساء» الذي «جاء مملوءا بالزخرف، وخلابة اللفظ الذي يعاب عليه «هوغو»، وتساءل: إن كانت هذه وظيفة المعرّبين، وهل كل ما يُطلب منهم أن ينقلوا إلينا ما هو قريب من عيوبنا، موافق لأذواقنا، وإن كانت على خطأ وضلال؟ وتساءل بصيغة العارف: إنّه قد يقال إنَّ «حافظا أخطأ خطأ مضاعفا لأنّه في الوقت الذي أخذت فيه العقول تنفتح على الصواب، وتفطن إلى فضائل الآداب الصحيحة، وأصول النقد الحديث، جاءنا بكتاب يضلّل النشء، ويدّس في روعهم أنَّ ما يعجب به المعجبون من آداب الغرب لا يختلف في روحه ومنهجه عما يعجبنا نحن من الآداب العتيقة، وصنوف البلاغة الغثة الممجوجة» ثم لام «حافظ إبراهيم» في ذلك؛ لأنّه «اختار أن يتصرّف بلا ضرورة تلجئه إلى التصرّف سوى الاسترسال مع طنين الألفاظ، أو تحاشي ما يحسبه نابيا على السمع، منافرا للاستطراد»، وأشار إلى أنّه راجع الترجمة على الأصول، فوجد فيها زيادات، وحذف، وتحريف في أكثر من فقرة اختارها للمقابلة، واستطرد يقدم أدلّة على ذلك، وانتهى إلى تسجيل مآخذين على «حافظ»،

هما: «الحرص على إرضاء الجامدين من بقايا المدرسة العتيقة» و«الخوف من الابتذال حتى كاد هذا الخوف يكون جبنا أدبيا في بطلنا الجندي القديم». وآخذه على أنّه حذف عناوين الفصول ودمجها كلها في فصل واحد فوزّع من الكتاب ما قسمه صاحبه(46).

واضح أنَّ العقّاد قد عرض لعيوب التأليف والتعريب معا، لكنه ركّز على نوع التلاعب الذي قام به «حافظ إبراهيم» بوصفه معرِّبا، ووجد أنَّ الزمن الذي ظهر فيه تعريب «البؤساء» لم يعد يقبل كلّ ذلك، إلى درجة عرّض فيها بالمعرّب، وشكّك ساخرا في شجاعته-كان «نجيب غرغور» قد قام من قبل بتعريب الكتاب بعنوان «التعساء» عام 1888 وصدر في الإسكندرية، ثم قام «جورجي» و«صموئيل يني» بإصدار تعريب آخر لـهُ في مدينة طرابلس اللبنانية بعنوان «رواية البائسين» في ثلاثة أجزاء خلال عامي 1911 و1912 فيما كانت الرواية قد صدرت بالفرنسية في عام 1863- وتفسيرنا لذلك هو أنَّ المعرّب ذا الثقافة التقليدية، لم يكن واعيا لأمانة الترجمة، وأهميتها كما يتصوّرها «العقّاد»، إنما هو يستجيب لرغبات مستفحلة تجعل من سؤال الأمانة في نقل النصوص أمرا غير مفكّر فيه، ليس عند المعرّب وحده إنما في الوسط الثقافي الذي ينتج هذه المعرّبات ويتلقّاها، ومع أنَّ «جورجي زيدان» قد سبق «العقّاد» إلى هذا التحذير، لكنّ ملاحظات «العقّاد» المُدعمة بالأدلّة والموجّهة إلى شخصية معروفة مثل «حافظ إبراهيم» تكتسب قيمة خاصة، فلا شكّ أنّها نبّهت الآخرين إلى أنَّ المضي في هذا الدرب لم يعد مقبولا، فلابد من انتقاء النصوص المناسبة، وينبغي أن تراعى الشروط الدقيقة للترجمة.

لكن موقف «العقّاد» لا يمثل دليلا على انتهاء هذا التقليد الذي ثُبِّتتْ دعائمه منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن، إنما يُظهر بداية انشقاق فيه، يكشف لنا ذلك موقف معاصره «الرافعي» (1880-1937) الذي قرّظ التعريب المذكور نفسه لـ«البؤساء» تقريظا استثنائيا، فقال «ما البؤساء في ترجمته (= حافظ إبراهيم) إلاَّ فكر فيلسوف تعلّق في قلم شاعر، فانعطف عليه حواشي البيان من كل نواحيه، وجاء ما تدري أشعرا من النثر أم نثرا من الشعر، وخرجت به الكتابة في لون من الصفاء والإشراق، كأنّما تنحلّ عليه أشعّة الضحى. ترجم «حافظ» فوضع اللغة بين فكره ولسانه، ووقف تحت سحابة من السحب التي خفق عليها جناح جبريل، فما تخلو كتابته من ظلّ يتنفّس عليك برائحة الإعجاز» وأضاف واصفا المعرّب بأنّه «ظاهر في صنعة اللفظ ظهور «هيجو» في معانيه؛

(46) عباس محمود العقاد، الفصول، بيروت، المكتبة العصرية، ص 64، 65 ، 66 ، 67، 69.

إذا لاتجد غيره من المترجمين يتسع لهذا الأسلوب أو يطيقه» ثم مضى في ثنائه «إنّك في البؤساء ترى مع الترجمة صنعة غير الترجمة، وكأنما ألّف «هيجو» هذا الكتاب مرّة، وألّفه «حافظ» مرتين، إذ ينقل عن الفرنسية، ثم يفتنُّ في التعبير عمّا ينقل، ثم يحكم الصنعة فيما يفتنُّ، ثم يبالغ فيما يتحكّم؛ فأنت من كتابه في لغة الترجمة، ثم في بيان اللغة، ثم في قوّة البيان، وبهذا خرج الكتاب، وإنَّ مترجمه لأحقّ به في العربية من مؤلّفه، وجاء وما يستطيع أحد أن ينسى أنّه لـ«حافظ» دون سواه»[47].

لم يجد «الرافعي» في كلّ فعل قام به «حافظ إبراهيم» في تعريبه لـ«لبؤساء» إلاَّ فضيلة ينبغي أن تُحمَد، حَمدَ فيه البطء والتأنّي في التعريب، فقد حضره مرة يعرّب أسطرا من الجزء الأول من «البؤساء» يخطّها في دفتر صغير دون حجم الكف «فاجتمعت له ثلاثة أسطر في ثلاث ساعات، وهذا لا يعيبه مادام يريد قسط الفن، ومادام يحاول أن يخرج الكلمات من عالمها إلى عالمه هو المتمّوج من الألفاظ والعبارات بمثل الكواكب في الاستواء والجاذبية والشعاع والرونق والجمال»[48].

ولا يُعرف الآن فيما إذا كان هذا البطء في التعريب مرجعه عجز في تحويل لغة «هوغو» الرفيعة إلى عربية «حافظ»، أم هو التأنّي حقيقة بحثا عن الصيغة الأفضل، فشهادة «الرافعي» مجروحة، ومهما كان السبب فشاعرنا جرّد «البؤساء» من متانتها الأسلوبية الأصلية، ونثرها الناصع المسترسل الذي كان في نحو ألفي صفحة بأقل من ربع هذا الحجم - وحسب عبد الرحمن بدوي حوالي خمس حجم الكتاب[49] - ولم يُبق إلاَّ على الخطّ السردي الخاص بالأحداث دون مراعاة التفاصيل، وهو خط واهن ينتظم حركة البطل «جان فالجان» في كفاحه الفردي لاختراق وسط اجتماعي كثيف في عدم اعترافه بسوّية الإنسان، الأمر الذي جعله يتنكّر تجنبا لمطاردة لا ترحم من قبل رجل الشرطة «جافير». أبقى «حافظ إبراهيم» على هذا الخط المعبّر عن الإثارة والحركة، مستجيبا لذائقة مازالت تجعل من ذلك، بفعل المرجعيّات المسيطرة في التلقّي، ركنا أساسيا من أركان قبول الآداب السردية، وأهمل مئات الصفحات النابضة بحيوية اللغة الفرنسية التي برع «هوغو» في صوغها، وهي تستكشف المسالك الدقيقة للعواطف والانكسارات، والرغبات العارمة، التي تمور في دواخل جملة من

---

(47) مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، 1972، دار المعارف، ج3، ص360 و361 و362.
(48) م. ن. ج3، ص 278.
(49) عبد الرحمن بدوي، سيرة حياتي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ج1 ص35.

الشخصيات، وهي تواجه مصائر مختلفة، وتصارع تيارات الحياة الجارفة، وكلّ ذلك تكشفه الترجمة الكاملة للرواية التي قام بها «منير بعلبكي»، في منتصف القرن العشرين تقريبا. والتمسّك بالخط العام للأحداث في حركتها المثيرة من أخصّ الميزات التي تتصف بها المرويات السردية.

لم يخن الواقعُ الثقافي آنذاك «الرافعي» الذي أورد بأن «حافظ إبراهيم» أحقّ بـ«البؤساء» من «هوغو»، فقد أخذ «شكري العسلي» على عاتقه توضيح ذلك، بأن نسج رواية «فجائع البائسين» على منوال «البؤساء» التي نسبها لحافظ، دون أن تردّ أية إشارة إلى المؤلف الفرنسي الشهير: فقال في مقدمتها ما نصّه «هذه رواية وطنية، أخلاقية، واقعية، تمثّل ما تئنّ منه هيئتنا الاجتماعية (=مجتمعنا) من البؤس، وما يتخلّل نظام بيوتنا من الخلل، تُشبه في بعض مضامينها رواية «البؤساء» لأستاذ الفصاحة والأدب «حافظ أفندي إبراهيم»، وإن كان بين الروايتين فرق في الأسلوب، وكيفية الأداء، ولا عجب إذا تمّ للمتقدّم ما لم يتمّ للمتأخّر؛ فإنَّ حافظا هو بلا مراء مالك زمام البيان والتبيان»(50).

لم ترد أية إشارة إلى أصل النصّ، وبـ«هوغو» استبدل «حافظ إبراهيم» وبـ«البؤساء» استبدلت «فجائع البائسين» !وفي الحالات كلّها التي جذبت فيها رواية «البؤساء» اهتمام المعرّبين، سواء في تعريبها لثلاث مرّات- قبل الترجمة الرابعة الكاملة- أو في محاكاتها من قبل «العسلي»، كان المغزى الأخلاقي هو الدافع الأساس لذلك، المغزى الذي يصوّر مأزق الفرد في مواجهة تيار الحياة الجارف في العقود الأولى من القرن التاسع عشر في فرنسا، حينما دُفع «جان فالجان» إلى خوض مغامرته الفردية ضدّ نسق كامل من القيم المضادّة، ومن المرجّح أن هذه النزعة بذاتها هي التي أثارت اهتمام المعرّبين، وبخاصة «حافظ إبراهيم» الذي وجد من المناسب، وقد اختزل النصّ بصورة شائنة، أن يضع بين يدي القرّاء ملحمة فردية في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، كانت أحداثها تدور قبل مائة عام من ذلك الوقت.

كانت مرافعة «الرافعي» المنبثقة عن دهشة تفتقر إلى الحس النقدي، قد عزّزت من الرأي المضادّ لموقف «العقّاد»، وقد أضفت تلك المرافعة قيمة سامية على الدور الذي قام به «حافظ إبراهيم»، بما يعيد إلى الأذهان دور «الطهطاوي» قبل أكثر من نصف قرن الذي دشّن لشرعية التصرّف بالنصوص الأجنبية، وفي الحالتين غاب كلّ ما يتصل بقيمة

(50) شكري العسلي، فجائع البائسين، المقتبس، 1907، ص 50.

النصّ الأصلي، وأسلوبه وبنائه، في وقت نما فيه الوعي الأدبي، وأصبحت الرواية نوعا معروفا.

7 . «آلام فرتر»: «الزيّات» والذوق السائد

احتفى «طه حسين» (1889–1973) في عام 1920 بتعريب صديقه «الزيّات» لرواية «آلام فرتر» لـ«غوته» وكرّر خمس مرات في مقدمته للرواية أنَّ «الزيّات» وفّق في النقل وحسن الاختيار إلى درجة جهر فيها بوضوح إلى أنَّ المديح قد يُلحق بصديقه الضرر أكثر من الفائدة. وممّا ينبغي ذكره أنَّ تعريب «الزيّات» لهذه الرواية جاء بعد حوالي مائة وخمسين عاما على صدورها بالألمانية، فرواية «غوته» الشهيرة تعرض بغنائية بالغة الرهافة سيرة شاب شبه منطو على ذاته، يتميّز بحساسية سلبية تعبّر عن ضعفه وهشاشته النفسية، وهو يعيش تمزقا مزدوجا بين عدم قدرته على التوافق الاجتماعي الطبيعي، وحب من طرف واحد لفتاة لا تعرف بذلك، الأمر الذي ينتهي به إلى الانتحار، والرواية تستجيب لمعايير الذوق الرومانسي الأوروبي السائد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وتبيّن الشاب الهائم بامرأة لا تبادله المشاعر، فيلوذ بالطبيعة وبأحزانه في انكفاء لا بديل له غيره.

ومن الواضح أنَّ الذائقة الأدبية للترجمة قد تطورت في زمن «الزيات» عمّا كانت عليه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتكشف مقدمة «طه حسين» تحوّلا واضحا في فهم وظيفة الترجمة «إنَّ الناقل ليس حريا أن يحسن اللغة العربية التي ينقل إليها، واللغة الأجنبية التي ينقل عنها فحسب، بل هو خليق أن يحسن الفن الذي ينقله تاما، وأن يكون من إجادته بحيث يستطيع النقد والمناقشة إذا كان موضوعه علميا أو فلسفيا؛ فإذا كان فنيا أو أدبيا فالصعوبة أثقل عبئا وأشقّ احتمالا، لأنَّ الناقل ملزم حينئذ أن يكون من القدرة والكفاية بحيث يستطيع أن يقوم مقام المؤلف الأول فيشعر بقلبه ويحسّ بحسه، ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلّف، ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها»[51].

ليس هذا هو المهم فقط في مقدّمة «طه حسين»، التي تكشف الحراك المتواصل في وظيفة الترجمة التي تعرّضت للانتهاك طوال المدة السابقة، ولم يراع أحد تقريبا

(51) جيته، الآم فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات، القاهرة، عالم الكتب، 1968، ص 9. انظر مقدمة طه حسين.

شروطها، إنما المهم أيضا الإشارة الواضحة لسبب اختيار «الزيات» لهذه الرواية، فـ«طه حسين» أكد كثيرا على أنَّ «الزيّات» وُفّق في ذلك الاختيار، وسيتضح أنّ التوفيق مصدره أنَّ الرواية توافق الذوق السائد في العقد الثاني من القرن العشرين في البيئة التي عُرّبت فيها، قال «طه حسين» مؤكدا هذه الفكرة: «وفّق صديقنا الزيّات إلى حسن الاختيار، فإنَّ الكتاب الذي ترجمه على ماله من شهرة تلزم كل ناشئ أن يقرأه ويفهمه، يمثل حياة الآداب الأوروبية في عصر هو أشدّ العصور شبها بهذا العصر الذي نسلكه، فقد كانت أوروبا حين كتب جوت «آلام فرتر» تعبر عصر انتقال كعصرنا الذي نعبره، سئمت مثلنا كلَّ قديم، وشغفت مثلنا بكل طريف، وودّت لو أراحها الكتّاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي ألفوها فيما يكتبون وينظمون»[52].

يكشف «طه حسين» عن استجابة التعريب للذوق السائد، فالمعرّب يمتثل في اختياره لموجّهات ثقافية عامة تصوغ وعيه ولا وعيه بحيث يوافق اختياره السياق الثقافي لعصره، وإذا حدّدنا الأمور عبر رؤية تاريخية فيمكن القول إنَّ ألمانيا في سبعينيات القرن الثامن عشر كانت دون فرنسا وبريطانيا، الأمر الذي دفع بالمفكّرين الألمان نحو بلورة الفكر القومي الألماني الذي غذّى الحماس فيه النزعة الرومانسية في الأدب كما مثلها «غوته» وتلك الحقبة تماثل حالة مصر إلى درجة كبيرة بعد ثورة 1919 التي بلورت هوية مصر الوطنية، وهذا يفسّر لنا الظروف التي تم الاتفاق فيها على أهمية منشئ أدبي مثل «المنفلوطي» الذي كُرّس بصورة نهائية في هذه الفترة، وهي الفترة التي بدأت تتبلور فيها المظاهر الفردية للشخصية الإنسانية، وقد قامت الرواية بتمثيلها فخطت نحو تغيير طبيعة النموذج الإنساني، فتحوّل من نموذج ثابت محكوم بقيمة أخلاقية خارجية بوصفه خيّرا أو شرّيرا إلى نموذج نفسي متأمل بحثا عمّا يتفرد به عن غيره، وليس عمّا يدمجه بالعالم المحيط به، ومن المعروف أنَّ هذه الحقبة لم تشهد انحرافا في الذائقة على مستوى الرواية فقط إنما أخفقت فيها بصورة كاملة رسالة الإحياء الشعري التي نهض بها البارودي وشوقي وحافظ؛ لأنّها وضعت هدفها في مواجهة سياق يتطلب ضربا مختلفا من التمثيل الأدبي، فظهرت المدارس الرومانسية كـ«المهجريين» و«الديوان» و«أبولو»، وفي هذا السياق تمّ تلقي «آلام فرتر»، وتمّ تلقي «المنفلوطي».

لم يكن «الزيات» في تعريبه لرواية «غوته» إلاَّ معبرا عن نزعة متحوِّلة، وشأنه شأن المعرِّبين الذي سبقوه لم يختر من الرواية الأوروبية نصّا معاصرا له، إنما عاد إلى النصّ

(52) م. ن. ص11.

الذي يوافق ذائقة عامة، حصل ذلك بالضبط مع «الطهطاوي» قبله بأكثر من نصف قرن حينما كان الأدب يؤدّي في نظر المتلقّي رسالة أخلاقية وعظية، فـ«وقائع تليماك» كتاب أخلاقي ظهر أيضا قبل تعريبه بمدّة طويلة، ووقع تعريبه في ذروة التصوّر الفكري الذي يعتبر أنَّ وظيفة الأدب تحقيق الهدف الأخلاقي، وينبغي علينا أن نؤكد بأنَّ تلك الحقبة كانت مشبعة بالسؤال عن القيم الأخلاقية، وكان الأدب الأوروبي قبل ذلك يستند إلى هذا التصوّر، وحسب «آيزر» فإنَّ الآداب الأوروبية الروائية والمسرحية في القرن الثامن عشر كانت مشغولة بصورة مكثفة بالأسئلة الأخلاقية، وذلك كان يعوّض أوجه الخلل في نسق الفكر السائد آنذاك"[53].

الأدب يعمّق هذا الحسّ حينما تلوح في الأفق انكسارات أخلاقية وقيمية وأدبية كبرى. ولكن المعرّب الذي انتزع تقريظ «طه حسين» بما جعل حقيقة تعريبه تتوارى عن الأنظار، لم يعن بقيمة النص الأسلوبية وبنيته السردية، كما انبثقا في فضاء اللغة الألمانية، فقد جاء النص، كما يقول بدوي، حافلا بـ«الصنعة والمحسّنات البديعية» و«بعيدا عن الأصل كثيرا» لأن «الجملة المؤلّفة من خمس كلمات مثلا في الأصل، كانت تترجم بعشر كلمات أو يزيد، وفيها المحسّنات اللفظية والمترادفات والألفاظ ذات الجرس الطنّان، فضلا عن أن الترجمة (أو الترجمات-فيما زعم) الفرنسيّة التي نقل عنها لم تكن هي الأخرى دقيقة، فزاد هذا من البعد عن الأصل بعدا آخر»[54].

8. «المنفلوطي»: الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النوع السردي

كلّ هذا يفضي بنا إلى الوقوف أخيرا على إحدى أهم الظواهر في السرديات العربية الحديثة، ممّا له صلة بموضوع التعريب، والمثال هو «المنفلوطي» (1876-1924) الذي سيبرهن لنا دوره، وربما لآخر مرة، أنَّ تلك الآداب الأجنبية كانت تخضع لصوغ عربي كامل من ناحية البناء والأسلوب وحتى العالم التخيّلي ومضامينه الأساسية. وصف «عبد المحسن طه بدر» الطريقة التي لجأ إليها «المنفلوطي» في النصوص التي اقتبسها عن أصول أجنبية: هو لا يحترم كثيرا الإنتاج الذي يقدّمه، فيتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحوّلها إلى قصة قصيرة ينشرها في «نظراته» أو «عبراته» وقد يشير إلى مؤلّفها وقد لا يشير، كما فعل مع رواية «إسكندر دوماس»

---

(53) فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 79.

(54) سيرة حياتي، ص 37.

الموسومة بـ«لادام» التي.. اقتبسها.. وضغط حجمها ليقدّمها في حجم القصة القصيرة في «العبرات» وقد فعل بروايتي «شاتوبريان» «آخر بني سراج» - التي عرّبت من قبل مرتين، كما مرّ بنا - و«أتالا ورينيه» - التي عرّبت ثلاث مرّات قبل أن تقع بين يدي «المنفلوطي» - مثلما فعل بروايتين لـ«إسكندر دوماس» ونشرهما في «العبرات» الأولى بعنوان «الذكرى» والثانية بعنوان «الشهادة»، كما أنّه في قصصه الأخرى التي خرجت إلينا في صورة رواية لا يحترم كثيرا الأصل، ولا قالب النوع الأدبي، ولا الخصائص الفنية لهذا القالب، فهو في روايته «في سبيل التاج» لا يختار رواية ليقدّمها، ولكنه يختار مسرحية للشاعر الفرنسي «فرانسوا كوبيه» ولا يقدّم المسرحية كاملة، ولكنه يلخّصها مع بعض التصرّف، ولا يقدّمها في صورتها المسرحية ولكنه يقدّمها في شكل روائي، ويحوّل شعرها وحوارها إلى سرد نثري يخضعه لمميزات أسلوبه الخطابي البياني، وبهذه الحرّية نفسها مع اختلاف نسبي قدّم «المنفلوطي» رواية «برنارد آن دي سان بيير» المسمّاة «بول وفرجيني» باسم «الفضيلة»، أو «بول وفرجيني» واقتبس رواية «الفونس كار» الموسومة «تحت ظلال الزيزفون» عن ترجمة حرفية قام بها «محمد فؤاد كمال» وسماها «ماجدولين»، كما قدّم رواية «سيرانودي برجراك» لـ«أدمون روستان» وسماها «الشاعر أو سيرانو دي برجراك».

في كل هذا كان «المنفلوطي» - كما يخلص بدر إلى ذلك - يخلق الرواية المعرّبة خلقا جديدا يتلاءم مع ذوق قرّاء عصره، هذا الذوق المغرق بالعاطفة، والنظر إلى الأسلوب لا باعتباره وسيلة للتعبير عما يشعر به الكاتب، ولكن باعتباره وسيلة لإضفاء الرونق والبهاء والزينة على ما يكتبه[55]. كان «المنفلوطي» يعتبر النص الذي يعيد كتابته ملكاً له، ومن ثم فإنّه يعرضه طبقاً لمزاجه النفسي والفكري غير ملتزم بشيء إلاّ بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها»[56].

لقد أشار «بيرز» إلى طبيعة عمل «المنفلوطي»، وأكد أنّه «لا يبقي من النماذج التي بين يديه إلاّ ما يخدم رسالته، وعندما يشعر بأنّ النصّ لا يسعفه أو أن إسعافه ضعيف؛ فأنّه يتدخّل تدخّلاً ذاتياً كيما يضخّم بمنطقه الشرقي فكرة داخل النصّ لا تكاد تبين لإيجازها»[57] فهو يعمد إلى «الانتفاع بالأصول التي يطّلع عليها في تعريباته، ويبيح

(55) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 179، 180.

(56) محمد أبو الأنوار، مصطفى لطفي المنفلوطي: حياته وأدبه، القاهرة، مكتبة الشباب، 1983، ج2 ص 89.

(57) أورده أبو الأنوار، المصدر السابق ، ج2 ص90.

لنفسه الخروج حتى على ما توفر له العلم به من معالم هذه الأصول. إنَّ المنفلوطي يأخذ من الأصل الذي بين يديه - والذي يكون قد أطّلع عليه في صياغة عربية أو أكثر - ما يتفق مع شخصيته، وعملية تحويره للنصوص التي يقف عليها ينتهي فيها إلى الصورة التي ترضيه، والتي لا تتناقض فيها مع ما يعرفه عند القارئ لمقالاته وقصصه الموضوعة»(58). أما فيما يخص العرض الذي يقدّمه «المنفلوطي» للقصص المعرّبة التي يعيد إنتاجها على وفق رغبته، فإنه لم يكن يشغل بالبناء الفني، بل «كان مشغولاً أولا وقبل كل شيء بتقرير المعاني التي يهمه ترويجها والدفاع عنها، ومن ثم لجأ إلى الجهارة الخطابية، والتأثير الوعظي وما إلى ذلك من وسائل التقرير المباشر، والحقّ أنَّ جمهور المنفلوطي لم يكن هو الآخر يفهم من القصة أكثر مما يفهم المنفلوطي. إنّها كانت لدى جمهوره مجرّد الحكي والإثارة بأية بطريقة من الطرق، بل إنَّ الهياج العاطفي والثورة الخطابية والأسلوب التقريري، كل هذه الوسائل أعجبت الجمهور؛ لأنّها جميعاً مسارب للتنفيس عن مشاعره الحبيسة المتوهجة المكلومة والمظلومة في أن معاً»(59).

لم يكن «المنفلوطي» يجيد أية لغة أجنبية، وكانت «ثقافته ضيقة.. وكان فيه طموح، فرأى أن يترجم بعض القصص والمسرحيات الغربية، ولكن أنّى له، وهو لا يحسن الفرنسية، ولا غيرها من اللغات الأوروبية، إلاَّ أنَّ ذلك لم يقف دونه، فقد طلب إلى بعض أصدقائه أن يترجموا له بعض آثار القوم الأدبية، ينقلونها أولا، ثم ينقلها هو إلى أسلوبه الرصين» وكان «يأخذ ما ترجم له، ويمصّره تمصيرا، ويعطي لنفسه في ذلك حرية واسعة، حتى لكأنّه يعيد كتابته وتأليفه من جديد، وهو تأليف يقوم على الاسترسال الإنشائي والانطلاق الوجداني والوعظ الأخلاقي» وبذلك «أفسد... القصص الفرنسية بتمصيره، إذ أحالها عن أصلها وكأنه ظنّ القصة مجموعة من المقالات في غير حبكة، ومن ثم أدخل في هذه القصص تغييرا واسعا لم يستطع إحكامه إذ كانت تنقصه موهبة القصاصين»(60).

وكان يضفي على النصّ «من نفسه وروحه ما يجعل القارئ يستشعر أنَّ ما يقرأه ليس مترجما بل من تأليف المنفلوطي ذاته، ومن هنا كانت لديه الجرأة على تغيير

---

(58) م. ن، ج2، ص 128.
(59) م. ن ، ج2، ص 170.
(60) الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 229.

العناوين، وتعديل بعض القوالب الفنية، وتغيير بعض الأفكار والتصوَّرات» بل أنه كان يستعين «في ترجمته بالشعر والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف لتضمين القصص المترجمة أبياتا أو آيات أو أحاديث لتوضيح الفكرة أو الموضوع»(61)، وذلك التضمين بحذافيره كان شائعا في المرويات السردية.

لم يتردّد «المنفلوطي» في بيان الطريقة التي اتبعها في كل ذلك، وجاء قوله في مقدّمة رواية «الشاعر» يكشف الأمر بالصورة الآتية: «أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عرّبها عن اللغة الفرنسية تعريبا حرفيا حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة، وطلب إليّ أن أهذّب عباراتها ليقدّمها إلى فرقة تمثيلية تقوم بتمثيلها ففعلتُ، واستطعتُ في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة، وأن أستشفّ أغراضها ومغازيها التي أراد المؤلف أن يضمنها إياها؛ فأعجبني منها الشيء الكثير، وأفضل ما أعجبني منها أنها صوّرت التضحية تصويرا بديعا، وهي الفضيلة التي اعتقد أنّها مصدر جميع الفضائل الإنسانية ونقطة دائرتها، فرأيت أن أحوّلها من القالب التمثيلي إلى القالب القصصي، ليستطيع القارئ أنَّ يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل. وقد حافظتُ على روح الأصل بتمامه، وقيّدتُ نفسي به تقييدا شديدا فلم أتجاوز إلاَّ في حذف جمل لا أهمية لها، وزيادة بعض عبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد، بدون إخلال بالأصل والخروج عن دائرته، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسي بعينه، إلاَّ ما كان من الفرق بين بلاغة القلمين، ومقدرة الكاتبين، وما لابد من عروضه على كل منقول من لغة إلى أخرى، وخاصة إذا قيدّ المعرب نفسه، وحبس قلمه عن التصرّف والافتنان»(62). وقد أكد «الزيّات» بأنّه «صاغها بأسلوبه البليغ الرصين صياغة حرّة، لم يتقيّد فيها بالأصل؛ فأضافت إلى ثراء الأدب العربي ثروة، وكانت للفن القصصي الحديث قوة وقدوة»(63).

اندلعت حول هذه الرواية وطريقة «المنفلوطي» في معالجتها، معركة أدبية بين «طه حسين» و«منصور فهمي» عام 1921، وهي معركة تتعلّق بموضوع التعريب وقواعده، وتكشف عن الأعراف السائدة فيه، وهي في مجملها أعراف تؤكّد خضوع المعرّبات

---

(61) حلمي محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، 1986، ص 267 و271.

(62) مصطفى لطفي المنفلوطي، الشاعر، دمشق، دار الكاتب العربي، 1986، ص 7.

(63) تاريخ الأدب العربي، ص 539.

لسياق المرويات السردية العربية، إذ رحب «فهمي» بما قام به «المنفلوطي»، واحتفى بذلك، وقال: «إنَّ المعرّب قد اقتحم سبيلا وعراً في قصة «سيرانو» إذ في بلاغة الأصل الفرنسية، وصناعاتها اللفظية، واصطلاحاتها ما ليس في الطاقة نقله. على أنَّه لا ينبغي أن تكون صعوبة النقل عقبة في سبيل التعريب، وربما تُحمد الجرأة في اقتحام الصعاب، ولاسيما وقد أنعم الله على المنفلوطي بقلم بليغ وأدب موفور، فلو أن تعريبه لا يؤدّي لنا صورة كاملة من تلك البلاغة الفرنسية الفائقة إلاَّ أنّه يؤدي لنا صورة حية بقلم عربي مبين، وتؤدي بعض أجزائها على أحسن مثال في البلاغ». فردّ عليه «طه حسين» قائلا: إن المؤلف الأصلي «وضع قصة تمثيلية شعرية، وإن جمال هذه القصة رهين بالشعر من جهة، وبالأسلوب التمثيلي من جهة أخرى، ثم بالبلاغة الفرنسية نفسها. فإلى أي حد يُباح للمترجم أن يحوّل قصة من التمثيل إلى الفن القصصي الخالص، أليس هذا مسخا للكتاب، وجناية على المؤلف؟ لا أطالب «المنفلوطي» بأن يترجم الكتاب شعراً كما أُلّف شعراً فقد لا يكون ذلك ميسوراً، ولكنني لا أستطيع أن أتجاوز عن تحويل التمثيل إلى قصص، فهذا مسخ لا يرضاه إلاَّ الذين لا يقدرون الفن» وأضاف «طه حسين»: «ما أظن أنَّ التاريخ الأدبي سطّر تحويل قصة تمثيلية إلى حكاية قصصية قبل المنفلوطي، ولكنه سطّر تحويل القصص إلى تمثيل إلاَّ شيئا لا يؤبه به.. وكتاب المنفلوطي مع ما فيه من التشويه والمسخ لم ينقل عن الأصل، وإنما نقل عن ترجمة وعن ترجمة عربية، فيا ضيعة الوقت ويا للحرص على الشهرة وبُعد الصيت». وقد رد عليه «منصور فهمي» قائلا: «إذا كنت ترى بدعة تحويل الرواية التي نحن بصددها إلى قصة، فتلك بدعة صالحة لا يستهجنها الذوق السليم، ويستحقّ المبتدع عليها كلّ الحمد والثناء»[64].

لم يقتصر الأمر على رواية «الشاعر» فقد وقع نظير لها في رواية «في سبيل التاج». يقول «حسن الشريف» في مقدمته للرواية بأنَّ النصّ في الأصل مأساة شعرية تمثيلية، لكن «المنفلوطي» «نقل موضوعها إلى اللغة العربية في قالب روائي جميل بعد أن أضاف إليها أشياء وحذف منها أخرى، وأخرجها لقرّائه قصة يستهوي أسلوبها القلوب، وتسترعي وقائعها الألباب، بقلم عذب، وعبارة رقيقة، وديباجة بديعة، لا نطيل الكلام في وصفها... ومع أنَّ الرواية ملخّصة تلخيصا، فقد استطاع الكاتب

(64) أنور الجندي، المعارك الأدبية في مصر 1914-1939، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص 163، 164، 166، 167، 168.

بمهارة فائقة أن يصوّر الروح الأصلية للمؤلف تصويرا موثّراً، وأن يملك من نفوس قرّاء العربية ما ملكه «فرانسوا كوبيه» من نفوس قرّاء الفرنسية» وأضاف «الشريف»: «لا يفوتنا أن نقول إن الكاتب (= المنفلوطي) قد اشتغل بتلخيص الرواية في أبان الحركة الوطنية الأخيرة (=ثورة 1919) ولقد أوحت إليه الحوادث السياسية التي ما تزال ماثلة في الأذهان صفحات تفيض وطنية وغيرة حتى لكأنّه أفضى إلى أمّته في هذا الكتاب بكثير مما لا يستطيع كتابته في الصحف السياسية. والحق أقول إنّنا كثيرا ما كنّا نعتب عليه في سلوكه عن الاشتراك بقلمه مع العاملين في هذه الحركة حتى قرأنا هذه الرواية فإذا روحه الوطنية الشريفة تسيل فوق صفحاتها سيلا، وإذا الرواية الحركة الحاضرة بجميع ظروفها ومتعلّقاتها»(65).

ويحسن بنا أن نكتفي أخيرا بما أجراه «المنفلوطي» من تغيير على رواية «تحت الزيزفون» التي كان كاتبها «ألفونس كار» (1808–1890) أصدرها في مقتبل عمره سنة 1832، ورغب «المنفلوطي» في أن تظهر بعنوان «ماجدولين» فعمد إلى تلخيص الأصل بما جعل الفارق بين خلاصته وأصل النص كبيرا، كما أن كثيرا من الصفحات الموجودة في نص العربي لا مقابل لها في الأصل الفرنسي، فضلا عن وجود مشاهد كاملة في الأصل لم تظهر على الإطلاق في الصورة الجديدة له، على أن الأمر الأكثر إثارة للاهتمام هو أنّ «المنفلوطي» بنزعته الرومانسيّة المثالية «لم يشأ أن يبقي على ما في الأصل الفرنسي من أعمال شائنة منسوبة إلى بطل الرواية: أستيفن حتى تظلّ صورته مثالية رفيعة، زاهية الألوان جامعة لأجمل الشمائل» وبهذا يكون المنفلوطي - كما ينتهي بدوي إلى ذلك- لم يكن يترجم، وما كان له أن يفعل، لأنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية، وإنما «كان يشارك المؤلّف الأجنبي، الذي يُلخّص له كتابه، في التأليف والصياغة»(66).

أثّرت ممارسات «المنفلوطي» الأدبية، وتلاعبه بالنصوص في موقعه الأدبي، ولكلّ هذا أخرجه «العقّاد» من دائرة الكتّاب، وأدرجه في فئة المنشئين، وقال «إنه منشئ لبق كثير التزويق في الصياغة، قليله في المعاني والأفكار، أو هو - إذا بالغنا في إنصافه - أقرب إلى جماعة المنشئين منه إلى جماعة الكتّاب»(67). واعتبر

(65) مصطفى لطفي المنفلوطي، في سبيل التاج، دمشق، دار الكاتب العربي، 1986، ص 13-14.
(66) سيرة حياتي، ص28.
(67) عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966 ص 162.

«المنفلوطي» ممثلا لذروة ظاهرة التصرّف بالأصول الأجنبية للنصوص الأدبية، وهو يمثل في تاريخ الأدب العربي الحديث الظاهرة الأكثر شهرة في الكيفية التي كان يتمّ فيها إدراج نصوص أجنبية في سياق الأدب السردي العربي، تلك الظاهرة التي بدأت في تردّد منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبلغت مداها الأكبر عند «المنفلوطي»، الأمر الذي يبرهن أنَّ الحديث عن صوغ الرواية الأجنبية للرواية العربية يحتاج إلى إعادة نظر حقيقية، ولعلّ من الغرابة القول بأنَّ هذه المشكلة التي تتصل بطبيعة أدب «المنفلوطي»، لم تثر الاهتمام لأنَّ هذا السؤال لم يكن مثارا في الذاكرة الثقافية في تلك الفترة إلا في نطاق محدود، إنما أثير سؤال آخر لا يرتبط مباشرة به، إنما يتصل بوظيفة أدب «المنفلوطي»، وكما توصّل «كاكيا» إلى ذلك، فقد انحصر الجدل في مدى مساهمة أدب «المنفلوطي» أو فشله في إفادة القارئ العربي، دون التعرّض لمدى قربه أو التزامه بروح النص الأصلي[68].

ولعلّ حقبة «المنفلوطي» التي تخطّاها الآن الأدب العربي الحديث، تشبه من وجوه عدّة حقبة «الحريري»، التي وقفنا عليها من قبل، وكما كنّا قد استعنّا بـ«كليطيو» في معالجته موضوع «الحريري»، يحسن بنا أيضا العودة إليه في تقويم ما انتهت إليه تجربة «المنفلوطي»، فقد ذهب إلى أنّه ما من قارئ للأدب العربي لم يُفتن بـ«المنفلوطي»، ولم يذرف الدموع الغزيرة عند قراءته، لأنَّ كتاباته مرتبطة بالأسى والبكاء، وليس من الصدفة أن يحمل أشهر مؤلّف له عنوان «العبرات»، فقد جعل من الحزن مرادفا للأدب، ولكن بقدر ما يفتتن المراهق بأدب «المنفلوطي»، بقدر ما ينفر منه فيما بعد، ويشيح بوجهه عنه ويقطع صلته به نهائيا وبدون رجعة، وعندما يذكره مع أصدقائه القدامى، فإنه لا يتمالك نفسه وينخرط وإياهم في ضحك طويل. «المنفلوطي» الذي أرسى دعائم ما يمكن أن نطلق عليه شعريّة الحزن لا يثير إلاَّ السخرية والضحك![69].

9. اقتباس حر

يؤكد «نجيب محفوظ» أنَّ الاقتباس الحر الذي وصفنا جوانبه في الفقرات الماضية كان شائعا إلى وقت متأخّر، ففي ثلاثينيات القرن العشرين، نقل «المازني» (1889-1949) فصلا مترجما من إحدى الروايات العالمية المشهورة، وأضافه إلى روايته

(68) الترجمة والتبنّي، ص 62.

(69) عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلّم لغتي، بيروت ، دار الطليعة، 2002، ص 7.

«إبراهيم الكاتب» ولما أثير الموضوع عليه، اعترف بذلك دونما تردّد[70]. وكان الروائي العراقي «محمود أحمد السيد» قد كشف في مجلة «الحوادث» في آذار عام 1932 أنَّ رواية «المازني» المعروفة «إبراهيم الكاتب» قامت على رواية «سانين» للكاتب الروسي «أرتزباشيف»، وأورد «السيد» تطابقا كاملا في فصول ومشاهد وفقرات الروايتين[71] الأمر الذي يؤكد أنَّ «المازني» لم ير بأسا من إدراج نصّ روائي شهير في تضاعيف روايته، وحينما ضُبط متلبّسا بالتهمة لم يجد ذلك أمرا معيبا؛ فالحدود بين المُلكيات الفردية الإبداعية للنصوص، مؤلّفة أو معرّبة، كانت شبه غائبة، وهذا يعيد إلى الأذهان نسق التأليف الحر في المرويات السردية، وحرّية التصرّف في روايتها، وهو أمر نجد له أمثلة لا تحصى في كثير من الكتب العربية القديمة، وظلّ مهيمنا إلى وقت قريب، وشمل- بين ما شمل- أسلوب التعريب، كما دلّلت عليه الأمثلة التي وقفنا عليها.

ولم يقتصر الأمر على النماذج التي قدمناها من مصر لـ«حافظ إبراهيم» و«الزيّات» و«المنفلوطي» و«المازني»، فثمة نظائر في بلاد أخرى، فمن لبنان يورد «محمد يوسف نجم» على لسان «كرم ملحم كرم» القصصي اللبناني، قوله وهو يتحدّث عن صديقه «طانيوس عبده» شيخ المعرّبين في تلك الفترة، ما يعزز ظاهرة التعريب الحرّ الذي لا يهتدي بقواعد الأمانة، ولا يعرفها، لأنه يحاكي تعدّد الروايات التي نلمسها للحكايات الخرافية والسير الشعبية: «لم تكن الترجمة في عرف «طانيوس» سوى أداء المعنى.. وهو شرّ ما تبلى به مستنزلات الإلهام؛ فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضنّ بالمبنى أن يهون، وقد نضّده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل «طانيوس» حتى يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره أن ما نقله عن الفرنسية ليس من الروائع، ولم يترجم في معظم ما نقل غير القصص العام المتواني في رحبة الأدب السمي، وليس يعتصم في بمنعة البقاء.. ولا يلبث أن يطوي الكتاب، ويميل على ترجمته بما تراءى له منه، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون أن ينعم النظر في ما خطّت يمينه، فلا يمحو كلمة ولا يستطيب المحو، ولا يتعمّد البلاغة وجودة العبارة، وهو منهما على برم، وربما على نفاذ، بل يكتب بلغة واهية إلاّ أنها واضحة، فلا تعلو

(70) رجاء النقاش، نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وآراء جديدة على أدبه وحياته، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998، ص 74.

(71) أنظر نص المقارنة التي قدمها السيد في كتاب «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة» لأحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، 1979، ص 104-111.

لغة العامة بسوى انطباقها على أحكام النحو، وحجّته أنَّ القصة يجب تذليل معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر عن النفاذ إلى صفاء البيان. وهذه البراءة من الأصل، أن تكن تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز على الملل، فليست مما يرضى عنه الإخلاص للفن في الشطر الأوفر من النقل، وإلاَّ أصيب المتن بالتجريف الناحر، ولقي الكاتب والكتاب ممن يترجمهما غضاضة يترفعان عنها، فلا يعلم ببدائعهما من يقرأهما بالعربية، ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المنقول، وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف» ويعلّق «نجم» على ذلك: هذا حكم يكاد ينطبق على أكثر آثار المترجمين في هذه الفترة، ولعل ذلك يرجع لسببين: أولهما: جهل القرّاء بقواعد اللغة وأساليبها، والبحث عن لغة بسيطة وقصة مسلية. وثانيهما: عدم اهتمام المترجمين باللغة، وعدم انصرافهم لتعلّمها وضبطها، لضيق الوقت بالنسبة لهم، وحاجة الدوريات الملحّة والعاجلة للروايات المترجمة، ولهذا كانوا لا يتقيّدون بالأصل المترجم، بل كثيرا ما كانوا يشوّهون الأسلوب ويمسخون الحكاية، ويوجزون ويطنبون على هواهم، دونما رقيب أو ناقد... وكثيرا ما كانوا ينتحلون بعض القصص ويدّعونها لأنفسهم بعد تحوير يسير يجرونه فيها، فمنهم من يأخذ الأقصوصة أو القصة، ويستهلونها بعبارات معروفة، مثل: أخبرني صديق عاد من بلاد كذا... أو حكى أن... ليوهم القارئ أنّها من وضعه، ثم ينقل الأصل نقلا حرفيا مشوها ممسوخا، على أسلوب الترجمة المعروف في ذلك العهد، وهذا واضح في مجموعات «الضياء» و«النفائس» و«فتاة الشرق» وغيرها[72].

كل هذا صحيح، ولكن الأمر الذي لم يلتفت إليه «محمد يوسف نجم»، الباحث القدير في آداب القرن التاسع عشر، وهو يفسّر الظاهرة التي أشرنا إليها، هو تحليل هيمنة السياق الثقافي السائد في تلك الحقبة، وما بعدها، ذلك السياق المشبع بالآليات الشفوية الحرّة التي أشاعتها المرويات السردية، وهي الآليات التي صاغت وعي المعرّبين، فامتثلوا لها، وحينما قاموا بالتعريب كانت ملازمة لهم كجزء من ممارسة شائعة لم يجر التفكير في ماهيتها؛ فالتعريب لم يكن مدفوعا بهدف التعريف الدقيق بالآثار السردية العالمية كما هي، إنما بفكرة تكييفها للنماذج الكبرى السائدة في الآداب السردية العربية الشائعة في القرن التاسع عشر. شمل هذا التكييف المقاصد الأخلاقية العامة لتلك النصوص بحيث تتوافق مع القيم التقليدية، وشمل الخصائص الفنية لها.

---

(72) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص32-34.

10. خاتمة

كشفت لنا المعطيات التي وقفنا عليها، فيما يخص التعريب، ونحن نتتبّع مساره العام منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى العقود الأولى من القرن العشرين عن حقيقة ثقافية جديرة بالاهتمام، وهي أنَّ أساليب المرويات السردية، وأبنيتها، وموضوعاتها، وجّهت عملية التعريب بما يوافق طبيعة تلك المرويات، فقد كانت هي الرصيد الموجّه لكيفية تلقّي الآداب السردية، وكان المعرّبون قد تشبّعوا بذلك الرصيد، فكانت اختياراتهم، ودرجة تصرّفهم بالنصوص الأجنبية، وعمليّات التكييف التي يجرونها عليها، تتمّ في ضوء ذلك الرصيد الذي راح يتفكّك متزامنا مع نشأة الرواية، فأعيد تشكيل عناصر المرويات السردية مرة أخرى، وأدرجت في سياق مختلف نوعيا، لكنه متّفق بالملامح العامة. وكان التعريب يهتدي بالآفاق التي رسمتها المرويات السردية لحاجات التلقّي، وكانت الروايات الأجنبية تتعرّض لتغيير كبير لتوافق تلك الحاجات، وتستجيب لها، ولم تكن التغييرات التي تشمل أساليبها وأبنيتها السردية تترك لها قوة التأثير المطلوبة في النصوص العربية؛ ذلك أنَّ خصائصها الفنية الأساسية قد انتهكت، ولم يبق فيها سوى الهيكل العام، الذي كان هو الآخر في بعض الأحيان يعاد تشكيله في ضوء رغبة المعرّب، والشروط الثقافية السائدة التي تتحكم بصورة غير مباشرة في الشكل النهائي الذي ينبغي أن تكون عليه. لم يكن المؤثّر الغربي فاعلا في نشأة الرواية العربية، فالسياق الثقافي العام لذلك المؤثر بولغ فيه بدرجة لا تخفى، وليس الهدف قطع الصلة بين الأدبين السرديين العربي والغربي، ولكن الهدف تصحيح المسلّمة السائدة التي تتخطّى عملية التفكّك التي شهدتها المرويات السردية العربية القديمة ببطء، ولا تأخذ بالنظر تحوّلها على رصيد أعيد تشكيله ليكون أرضية انبثق عنها النوع السردي الجديد.

الفصل الرابع

إعادة تركيب سياق الريادة الروائية

1. مدخل

يظنّ كثير من الباحثين أنَّ الظاهرة السردية الروائية لم تثر اهتمام المعنيّين بدراسة الأدب العربي الحديث قبل صدور رواية «زينب» لـ«محمد حسين هيكل» في عام 1913؛ لأنّهم يصدرون عن مرجعية فكرية تقرّر أنَّ تاريخ الرواية العربية بدأ برواية «زينب» وبها انبثق الاهتمام بالرواية ونقدها، ولا يعرف كثيرون أنَّ الاهتمام الحقيقي بهذه الرواية لم يظهر إلى الوجود إلاَّ بعد ذلك، حينما صدرت الطبعة الثانية في العقد الثالث من القرن العشرين، بعد أن أصبح لمؤلّفها شأن في الحياة السياسية والثقافية، وخلال ذلك لم تستأثر إلاَّ بعروض سريعة وقليلة. وفي حدود علمنا، لم تحظ بلفتة جادة ذات طابع نقدي سوى التنويه المكثّف الذي قدّمته عنها مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر-أكتوبر من عام 1913 إثر صدورها مباشرة، وهو إلى التقريظ أقرب منه إلى النقد، وأصبحت له أهمية بالغة فيما بعد، إذ أصبح موجِّها أساسيا احتفائيا للقراءات الخاصة بالرواية باعتبارها أول رواية فنية في تاريخ الأدب العربي الحديث، وإشارة سريعة من مجلة «السفور» في عدد سبتمبر 1915، وسنقدّم تحليلا نقديا لهاتين الإشارتين في الفصل الذي سنخصّصه لقضية ريادة «زينب». هذا الوعي الاختزالي بالظاهرة السردية العربية الحديثة، وبالرواية على وجه التحديد مرجعه عدم الاهتمام الجدّي بها، وغياب الرؤية النقدية القادرة على إدراج أطراف تلك الظاهرة في سياق واحد، بما يمكّن من فهم الأصول الأولى لها، وكيفية تفاعل مكوناتها سواء أكانت نصوصا أم آراء.

والحقّ فقد انخرط كثير من الروائيين والكتّاب في معالجة هذا الأمر منذ منتصف

القرن التاسع عشر تقريبا، وتركوا تراثا نقديّا سرديّا شمل كثيرا من جوانب الفن الروائي، وهو موزّع بين الصحف والمجلات، وكثير منه أُدرج في ثنايا الروايات نفسها، ومنهم «خليل الخوري» الرائد الأوّل في الكتابة الروائية، ثم «الطهطاوي» الذي نثر أفكاره النقدية في مقدمته الطويلة لتعريب رواية «فينلون»، ثم «سليم البستاني»، و«جورجي زيدان»، وقد استثمرا رواياتهما لعرض بعض الآراء النقدية، والأخير لم يدّخر وسعا في عرض أفكاره في مجلة «الهلال» التي أسسها في عام 1892، أما إبراهيم اليازجي، ويعقوب صرّوف، ومحمد عبده، ومحمد رشيد رضا، وكلهم أشرفوا على مجلات اهتمّت بالأدب، ومنه الأدب السردي، فقد تركوا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين أراء كثيرة تعنى بوصف فنّ السرد وطبيعته ووظيفته، وكلّ ذلك يشكّل تراثا نقديا ينبغي أن يؤخذ بالاعتبار التام في سياق أي بحث يعنى بنشأة السردية العربية الحديثة، فالتناظر قائم بين النصوص السردية ونقدها، ممّا يشكل ظاهرة أدبية- ثقافية عرفت آنذاك، واستأثرت باهتمام ملحوظ. وقد أشار بعض الباحثين إلى هذا الموروث النقدي المبكّر[1] وجُمعت بعض نصوصه المتأخّرة في مصر[2] ولكن كثيراً من تلك الآراء وردت في مصادر لم يُلتفت إليها، ولم تُوظّف في سياق تحليل الظاهرة الروائية، وهي تكشف وعيا مبكّرا بالرواية كنوع أدبي، وهذا الوعي مهما كانت درجته، ودقته في التعبير عن الرواية، يُبطل الفكرة الشائعة بأنَّ الأدب العربي لم يعرف الرواية إلاَّ في العقد الثاني من القرن العشرين، وأنَّ مفهوم الرواية كان غائبا عن تاريخ هذا الأدب، وأنَّ رواية «زينب» هي التي أسّست ذلك الوعي بالفن الروائي وقيمته.

2 . الرواية: وعي مبكر بقواعد السرد

إذا استندنا إلى بعض المجلاّت التي اهتمّت بالرّواية بين الأعوام 1880 و1914 ومنها «المقتطف» و«الهلال» و«المنار» اتضح مدى العناية بالرواية على صفحات هذه المجلاّت التي يمكن اعتبارها مثالاً لا غير، فقد ارتبط ظهورها وسواها بالرواية نشرا ونقدا، وقدّمت تلك الدوريات الثقافية وغيرها سلسلة مترابطة ومكثّفة لعدد وافر من العروض والتقريظات والتنويهات وحتى التحليلات النقدية المفصّلة لأكثر من 360 رواية

(1) أنظر: علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة غريب، 1992.

(2) أنظر، أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1979.

قبل عام 1914، منها أكثر من 200 رواية معرّبة، وأكثر من 160 مؤلّفة، وهذا مجرّد مثل دال على الترابط بين المجلات والرواية من جهة، وعلى غزارة الإنتاج الروائي والنقدي من جهة ثانية. وإذا أخذنا في الاعتبار سيل الدوريات المتخصّصة التي اعتمدت بشكل رئيس على فنّ الرواية، تبيّن لنا موقعها في السياق الثقافي لتلك الفترة التي كانت شهدت تحوّلات أدبية كبيرة، وفي مقدمتها تفكّك المرويات السردية الموروثة، وبداية تشكّل النوع الروائي الجديد.

ويبدو الإقبال على الرواية كبيرا لأنّها بدأت توازي المرويات السردية في تأثيرها، إن لم نقل إنّها بدأت تحلّ محلّها شيئا فشيئا، بعد أن تعثّر رهان التلقّي الخاص بتلك المرويات، فأصبحت عوالمها معروفة بسبب التكرار، وبدأ النوع السردي نفسه يتأزّم ويتحلّل، والعزوف النسبي عنه إنّما هو بداية استشعار لذلك الانهيار الذي وقع فيما بعد.

بدأت الرواية تستقطب عناية المجتمع الأدبي، ومع أنَّ الإحصاءات الخاصة بالطبع والنشر غير متوفرة لدينا، فيما يخص الرواية في هذه الفترة بصورة كاملة، لكنّ مثلا له دلالة كبيرة في هذه السياق يكون مفيدا في إضاءة هذه الجانب، وهو يتعلّق بكتاب «علم الدين» لـ«علي مبارك»، وقد طُبع في مطبعة المحروسة التي خُرِّبت إبّان حركة عرابي في عام 1882، وفَقَد الناشر حوالي ألف نسخة كانت محفوظة في المطبعة، كما يشير طلب التعويض عن الخسائر التي لحقت بالمطبعة، وكان ناشر آخر يحتفظ بألف نسخة في ذلك الوقت من الكتاب، هذا إذا اقتصر الأمر على هذين المكانيين فقط بسبب عدم وجود إشارات إلى مكتبات ومطابع أخرى، والأمر الذي يكتسب دلاله في هذا السياق هو: أنّ الكتاب كان كبيرا في أربعة أجزاء، وسعره مرتفع كثيرا في ذلك الوقت، إذ يبلغ جنيهين ونصف، في وقت كانت أسعار الكتب تتراوح بين عشرة وعشرين قرشا فقط(3).

وبغض النظر عمّا إذا كان الكتاب قد لاقى رواجا بسبب حجمه وسعره أم لا، فإنَّ وجود ألفي نسخة منه غير موزعة يدلّ على إمكانية بيع نسخ بهذا العدد وأكثر، وهذا يكشف إقبالا واضحا على القراءة، فالكتب المماثلة لـ«علم الدين» لا تطبع، في مطلع القرن الحادي والعشرين، بمثل هذا العدد من نسخ الكتاب التي طبعت في بداية

(3) جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط: الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001 ، ص 182.

الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وهذا المثال بحدّ ذاته يُظهر جانبا مما هو مستتر من حال الكتابة والنشر والطبع آنذاك، فالكتاب الضخم والرتيب والمُبالغ في ثمنه طُبع منه هذا العدد الكبير من النسخ، فكيف بالكتب الأصغر حجما والأكثر إثارة والتي كانت تباع ببضعة قروش!

وتزايد الاهتمام بالرواية إلى درجة صدر في عام 1894 كتاب في لبنان ذو طبيعة نظرية خاصة بالروايات، بعنوان (كليمات في علم الروايات) لـ«حكمت شريف» فأثار اهتمام «جورجي زيدان» الذي أوضح بأنّه أبان فيه «موضوع علم الروايات، والأساليب المستحسنة في تأليف الروايات، وأنتقد خطّة بعضهم في ترجمتها أو تأليفها، وجاء أخيرا بالقواعد التي يجب مراعاتها في تأليف الروايات، وأورد أسماء بعض الذين ألّفوا فيها باللغة العربية وأسماء كتبهم»[4]. ويُفهم من كل ذلك أنَّ هذا الكتاب الذي اهتم بالرواية أسلوبا وتأليفا وقواعد يعتبر رائدا للدراسات السردية، فهو لا يعنى بالروايات باعتبارها نصوصا أدبية مفردة، إنما ينظر في قواعدها السردية، تلك القواعد التي تشكّل ما أسماه المؤلف (علم الروايات) وهو المصطلح ذاته الذي شاع في الأدبيّات النقدية السردية بعد أكثر من نصف قرن، وعرف بـ (Narratology)، وكيلا يبدو هذا التخريج متعسّفا، وبعيدا عن الشرط التاريخي لنشأة السرديات الحديثة، فينبغي القول بأنَّ هذا الكتاب، مهما كانت درجة عنايته بالجوانب الفنية للنصوص الروائية، يكتسب أهمية خاصة في سياق حديثنا هنا، ذلك أنّه يبرهن على أن اَلتأليف في مجال دقيق كالسرديات لا يمكن أن يأتي دون وعي قائم بالفعل على نصوص سردية روائية متداولة، ومعروفة بين القرّاء، مع ظهور الحاجة إلى التعريف بالقواعد العامة لها.

ليس من اهتمامنا في هذا المكان تقديم تلك الآراء النقدية وعرضها بتفصيل كامل، إنما نودّ التأكيد على ضرورة الربط بين الظاهرة السردية العربية الحديثة، وما دار حولها من جدل نقدي، نزعم أنّه بدأ معها؛ إذ تظهر بعض الآراء النقدية الخاصة بالسرد في تضاعيف رواية «وي. إذن لست بافرنجي» لـ«خليل الخوري» التي صدرت في عام 1859، وتعتبر أول رواية عربية، وفي ترجمة «الطهطاوي» لرواية «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» التي ظهرت تعريبها في عام 1867، ثم تتكاثر الآراء فيما بعد، فلا نكاد نمرّ برواية من روايات «البستاني» و«زيدان» دون أن تلفت انتباهنا آراء نقدية خاصة بطرائق السرد، وتركيب الحكاية، وهدف الرواية، وعلاقة المؤلف بما يكتب،

(4) جورجي زيدان، الهلال، أكتوبر من لعام 1894 ص 159 نقلا عن شلش، ص 85-86.

والوظيفة الأخلاقية والاعتبارية للروايات، وذلك بهدف التوضيح والتعليق على الأحداث والشخصيات، وكيفية الإفادة من الوقائع التاريخية، وبعض هذا يندرج ضمن ما يسمى بـ«السرد الكثيف» الذي هو تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف لتأطير الحكاية أو إبداء وجهة نظر بها أو تعميق مغزى معين في النصّ، أو إضاءة جانب في عناصر البناء الفني، أو تعليق على أمر ما.

ومع أننا نلاحظ نوعا من التكلّف في بعض تلك الملاحظات التي تقطع تعاقب الحوادث، وتعرقل السرد، بسبب غياب التصوّر الدقيق لوظيفة تلك التدخّلات التي يقوم المؤلفون بها، فلا نعدم وظائف مهمة تؤدّيها، على أنّه ليس المقصود من كل هذا وجود تفكير نقدي سردي محكم وواضح وشامل يحيط بعملية البناء الفني للروايات بصورة كاملة، ويعبّر عنها، فتلك الآراء تأتي في سياقات التعليق والتوضيح، ولكن سرعان ما أخذت تتنامى لتعنى بفن الرواية عموما، والعربية منها بوجه خاص، ويعنينا تحليل بعض تلك الآراء كمدخل للوقوف على الجهود الريادية في هذا المجال، وهو ما سيقودنا بالتدريج إلى القضية الإشكالية الرئيسة الخاصة بالمؤثرات التي لعبت دورا أساسيا في نشأة الظاهرة الروائية في الأدب العربي الحديث. وهي إشكالية ظلت موضوع خلاف دائم منذ البداية إلى الآن.

3. الرواية: كشف البطانة النفسية للشخصيات

أثار «قسطاكي الحمصي» (1858–1941) في كتابه «منهل الورّاد في عِلم الانتقاد» قضية الرواية، وخصّها بباب عنوانه «في فن الروايات» ميّز فيه بين الفن القصصي عموما والرواية بوصفها نوعا أدبيا، وقرّر بأنَّ العرب لم يعرفوا الرواية، لكنّهم عرفوا شيئا من الفن القصصي، ولم يعرف الغربيون الرواية إلاَّ منذ القرن السادس عشر، لكن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تبلورت في أوائل القرن التاسع عشر في الآداب الغربية. وفي هذا لم يجانب «الحمصي» الحقيقة، فالتمييز بين الفن القصصي كممارسة تعبيرية، والرواية بوصفها نوعا أدبيا أمر على غاية من الأهمية، وهذا التمييز ينبغي أن يكون حاضرا في كل بحث يُسهم في مناقشة هذا الموضوع.

لم يعن «الحمصي» بقضية تأثّر العرب بالرواية الغربية، ولم يُلمح إليها، وكأنّها غير موجودة، على العكس فقد أنكر، وعلى حد سواء، أن يكون لكل من العرب والغربيين معرفة بالرواية، وأخّر ظهورها الحقيقي والفاعل في الغرب إلى القرن التاسع عشر، ثم بدأ في تفصيل ذلك «لم يكن للعرب رواية، لكنهم عرفوا الفنّ القصصي،

وأقدم كتاب ظهر عندهم من ذلك الفن، هو كتاب «كليلة ودمنة» تعريب «ابن المقفّع» وهو مشهور، وكلّه حكايات على ألسنة الحيوان، إلاّ أنَّ مراد مؤلفه منه وعظ ونُصح أحد ملوك الهند من عهد إسكندر المكدوني، وهو في موضوعه وغرضه وبلاغته فوق أن يحيط به تقريظ، وكفى به تعريفا أنّه من أفصح ما وجدنا لابن المقفّع، وهو أمير كتّاب العرب، ومن هذا الباب «حكاية تليماك» تأليف «فينلون» الأسقف المشهور لتهذيب تلميذه، وهو الذي رُقّي إلى عرش الملك في فرنسا باسم لويس الخامس عشر، وعندنا من هذا الباب «مقامات الحريري» لكنّه ينطوي على حكايات ملهية في ظاهرها، تتضمن شيئا كثيرا من آداب الفصاحة والبيان، لكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلاّ شيئا ضئيلا جدا، ثم عندنا كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو أشهر من الصبح، لكنه ليس في شيء من فن الروايات الآتي تعريفه، وإنما هو حكايات ألّفها مجهول، أو رجل يسمّى الشيخ يوسف بأمر أحد حكّام مصر - وقد يكون من الأيوبيين - في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس، فأوعز إلى الشيخ يوسف أن يُلهي الناس عن الخوض فيه، وإذا كان في كتاب «ألف ليلة وليلة» شيء من فن الروايات أو أدب النفس، فهو أنَّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحطّ الدرجات، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس»[5].

هذا النصّ الطويل ينطوي على قيمة خاصة في السياق الذي نناقش فيه موضوع الرواية، ولقد أشرنا إلى أمر التفريق بين الفن القصصي والرواية، فالرواية نوع من ذلك الفنّ، وبيّنا أنَّ «الحمصي» نفى عن القدماء عربا وغربيين معرفة الرواية، وتحدّث بعد ذلك عن أصول مشتركة، تلك الأصول المشتركة تمثّلها آثار «ابن المقفّع» و«فينلون» و«الحريري» و«ألف ليلة وليلة». والصلة الواصلة بينها- باستثناء ألف ليلة وليلة-هي السمة الاعتبارية، فهي جملة من المرويات السردية التي تهدف إلى الوعظ والنُصح بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لكنّها لايمكن أن تندرج ضمن فن الرواية؛ لأنَّ «الحمصي» يدّخر تعريفا خاصا بالرواية لا يركّز الاهتمام فيه على البنية السردية للنصوص، إنما على البطانة النفسية للشخصيات؛ فأساس فنّ الرواية وعمادها عنده «المراقبة» أي «مراقبة المؤلف أخلاق البشر، لينبش عواطفهم وأسرار نفوسهم في

(5) قسطاكي الحمصي، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 381.

حالات الرضى والغضب، أو الحب والبغض، أو الحزن والسرور، أو سعة الصدر وضيقه، إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلافها الأحداث النفسانية في الجنسين من النوع الإنساني، ولا سبيل لإدراك هذا الغرض، إلاَّ بالمصاحبة والاجتماع والمعاشرة مع مختلف الطبقات المتمدِّنة، ولا يتيسر ذلك إلاَّ في الأمصار التي استبحر فيها العمران والترف والغنى وسائر أسباب اللهو والسرور، وتوفّرت فيها الاجتماعات والمحافل، ومجامع العلم والشعر وسائر الفنون البديعة، وهذا كلّه يندر أن يجتمع في غير العواصم العظيمة التي هي دور الممالك والجمهوريات، وأكثر ما كان يُرى من ذلك لدى مشاهير الملوك الذين غلب في طباعهم حب العلوم، فجادوا على العلماء ونشّطوا القائمين بأسباب المعارف، وساعدوا أهل التعليم»(6).

قدّم «الحمصي» تعريفا للرواية والسياق الثقافي الذي نشأت فيه، ويلاحظ أنّه تجنّب الخوض في كل ماله صلة بوسائل التشكيل السردي للنصوص، بما في ذلك اللغة والأساليب وعناصر البناء الفني كالشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة، وانصرف اهتمامه إلى «أخلاق البشر» فالرواية تتكوّن بمقدار كونها مرآة للنفس الإنسانية، وبمقدار صدقها في التعبير عن الإنسان والبيئة والعصر الذي تظهر فيه. وغير خاف أنَّ «الحمصي» أخذ هذه الفكرة عن التصوّر النقدي الذي شاع في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكتابه بأجمعه صدى لذلك التصوّر الذي أشاعه «تين» و«بيف» و«برونتير»، ولكن تخطّي أمر الإشارة إلى الجوانب الفنية في تعريف الرواية يُضعف تصوّر «الحمصي» لها؛ لأنَّ ذلك يدمجها في كلِّ تعبير يُعنى بالأبعاد النفسية للإنسان، ثم تأتي الإشارة المعمّقة حول السياق الذي لا تنشأ الرواية إلاَّ فيه، وهو الذي يكتسب أهمية استثنائية هنا؛ فالرواية تظهر في مجتمع متمدِّن، يتصاحب أفراده، وتتفاعل طبقاته، ويختلط الرجل بالمرأة فيه، ويندرجان معا في علاقات اجتماعية متكاملة، وذلك لا يقع إلاَّ في البلاد التي قطعت شوطا في مراقي الحضارة والثقافة، وتخطّت العلاقات التقليدية التي تحبس الإنسان في أسوار الانتماءات الضيقة. لابد من منشِّطات ثقافية وبشرية تدفع بالرواية إلى الظهور. لايمكن أن تظهر الرواية في مجتمعات مغلقة على نفسها، مجتمعات ذات بعد واحد في تقاليدها وأفكارها عن نفسها وعن غيرها. ولهذا ظهرت في «العواصم العظيمة» التي هي مراكز الممالك والجمهوريات.

---

(6) م. ن. ص 387.

سيكون مفيدا التأكيد على أنَّ الرواية العربية لم تظهر إلاَّ في الحواضر المدينية، ومنها أولا بلاد الشام، ثم مصر بعد ذلك، تلك الحواضر التي شهدت حراكا اجتماعيا واضحا، وترعرعت فيها، خلال القرن التاسع عشر، ثقافات احتجاجية ضدّ الثقافة الرسمية التي عجزت مفاهيمها ووسائلها عن التعبير الحرّ الخاص بالنفس والمجتمع بصورة حقيقية ومباشرة، فتواجهت التصوّرات والآراء والأساليب، وظهر انقسام لا يخفى في صيغ التعبير، وفي وظيفة الأدب، وتحلّل النسق التقليدي للمرويات السردية الموروثة. لم يعد مفهوم الأدب ممتثلا لمعايير الصنعة البلاغية التي تفاقم تأثيرها في القرون المتأخرة، فصاغت الأدب صوغا يوافق شروطها اللغوية، فراح يتبلور تصوّر مغاير رافق ظهور الرواية التي تشكّلت من الرصيد السردي المتخلّف عن تفكّك المرويات السردية، وكانت الرواية من أبرز تجلّياته، تصوّر منبثق من الإحساس بالصلة التمثيلية بين الأدب ومرجعياته، وليس بين الأدب وجملة من المعايير المجرّدة وغير الفاعلة التي تحول دون الوظيفة التمثيلية الجديدة. وينبغي ألاّ ننتظر من الكتّاب تصريحا بمثل هذا التحوّل، فكلّ نسق أدبي يكفّ عن أداء وظيفته الحقيقية حينما يتأزّم في وظيفته التمثيلية، ويُظهر، في آن واحد، عجزا في التعبير بسبب هيمنة نموذج معياري عليه، ورغبة بالمقاومة والبقاء لأنّه أصبح جزءا أساسيا من ذائقة ثقافية واسعة. ولهذا فإنَّ الصراع النسقي المحتدم في البنية الثقافية لا يكشف عن نفسه من خلال المؤلفين فقط إنما من خلال الأساليب بالدرجة الأساسية. والمدوّنة الأدبية العربية، في الشعر والسرد، خلال القرن التاسع عشر، تعتبر وثيقة شديدة الأهمية على هذا التنازع العميق والمضمر الذي لم تظهر ثماره الحقيقية إلاَّ في القرن العشرين.

نعود إلى «الحمصي» الذي قدّم تحليلا بارعا كشف فيه، بتفصيل لا تنقصه المهارة، وعيا بالسياقات الثقافية لظهور الرواية، وبمقدار عمق هذا التحليل، نجد، على العكس من ذلك، ضعفا وغموضا وتعميما في تعريفه للرواية. وعلى الرغم من ذلك فتعريفه، وبدرجة أكبر تحديده للسياق الثقافي لظهورها نعدّهما مفيدين لنا في مجال البحث في هذه القضية الشائكة. الرواية عند «الحمصي» نوع من البحث، واعتبارا من مطلع القرن التاسع عشر ظهر في ا لغرب جملة من البلغاء «عرفوا ما في هذا الفن من فسيح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية، وما يتبطُن ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبعث عنها من دراسة الطباع البشرية. . . فالروائي البارع هو الذي يختار الموضوع المناسب، فيؤلف فيه روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها، الموضوع الذي توجّه إليه تفتيشه

وعلمه، وخصّص له اجتهاده، لا يقف في سبيل ذلك تعدّد أشخاص الرواية أو قلتهم، أو اختلاف الحكاية التي يبني عليها الموضوع أو غير ذلك إذ على المؤلف أن يرتق الفتق، وأن يصل الموضوع»(7).

سيُفهم حالا من تأكيدات «الحمصي» أنَّ الرواية بحث في النفس البشرية، وأنَّ القصص التي لا تُعنى ببحث مشكل النفس البشرية ستكون خارج حدود النوع الروائي، ومنها بالطبع الموروث السردي العريق الذي يستعين بالسرد وسيلة للتعبير، لكنّه لا يتوافر على شروط النوع الروائي. والحقّ فإنَّ هذا التعريف الذي يغيّب المكونات الفنية، ويركّز الاهتمام على الجوانب النفسية يحتاج إلى قراءة مدقّقة تفحص فرضية «الحمصي» القائلة بعدم توفر البحث النفسي في المرويات السردية التي أشار إليها من قبل: «كليلة ودمنة» و«مقامات الحريري» و«ألف ليلة وليلة».

كانت المرويات السردية تقوم على تنميط ثنائي ذي طبيعة تضادّية، وهي تستمدّ ذلك من الفكر القديم القائم على ثنائية الخير والشر، وهذا يعني ضمنا أنَّ التركيز فيها يتّجه إلى التعبير عن الصراع الرمزي للشخصيات الحاملة لقيم ذلك الفكر وتناقضاته الكبرى، وعند هذه اللحظة يمكن أن تثار أسئلة حول توافر درجة من البحث النفسي في تلك المرويات لدعم فكرة تحملها شخصية إيجابية أو شخصية سلبية نقيضة. وليس خافيا علينا أنَّ «الحمصي» يذهب هذا المذهب، وفي ذهنه الرواية الطبيعية الشائعة في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر في شخص «إميل زولا»، ولكن تعريفه على ما فيه من تعميم يفيد في إثارة قضية الأبعاد النفسية للشخصيات في الأدب القصصي عموما قبل القرن التاسع عشر؛ فطبقا لـ«الحمصي» تظهر الرواية بوصفها بحثا في النفس البشرية، ولو عرضنا روايات خليل الخوري، وفرنسيس مرّاش، وسليم البستاني، وعلي مبارك، وجورجي زيدان، والمويلحي على شاشة هذا التعريف لوجدناها تتوافق معه في جوانب، وتتمرّد عليه في جوانب أخرى، يستحيل القول بأنّها كانت خالية من البحث عن خفايا النفس، ويصعب القول إنَّ هذا الأمر بذاته كان هاجسها الأول.

تعريف «الحمصي» فيه نوع من الإطلاق؛ فماذا نقول عن الرواية قبل ذلك؟ثم ماذا يقال عن الرواية الفرنسية والإنجليزية والروسية قبل «ستندال»، و«بلزاك»، و«ديكنز»، و«دوستويفسكي» و«ملفل»؟وماذا يقال عن الرواية التي ظهرت بعد ذلك على يد «جويس»، و«فولكنر»، و«فرجينيا وولف»، و«بروست» وسواهم حيث تداخلت

---

(7) م. ن ص 382.

مستويات الوعي باللاوعي فيها؟وماذا يقال عن الرواية الفرنسية الجديدة عند «الآن روب غرييه»، و«كلود سيمون»، و«ميشيل بوتور» التي غلّبت الوصف على ماعداه، وتوارى الاهتمام بالشخصيات فيها إلى الوراء، وغاب البعد النفسي؟ ليس القصد تهديم القيمة المعرفية لتعريف «الحمصي»، ولكن ينبغي التأكيد على أنَّ الآداب السردية القديمة والحديثة تتضح فيها درجات متباينة من البحث في النفس البشرية. ويكتسب رأي «الحمصي» أهمية خاصة إذا ربط برأي معاصره «روحي الخالدي»، فيما يخص تفكك الأساليب حينما ربط بين التغيير الحاصل في التقاليد الاجتماعية والتقاليد الأسلوبية، فانقلاب الأخلاق والعادات والأطوار يستلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات(8).

أشار «الحمصي» إلى الموروث المشترك عند القدماء فيما يخص غياب الرواية، وحضور السرد، وأكد على أنَّ الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، اهتمّت بتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية، ودراسة الطباع البشرية؛ فالروائي البارع هو الذي يراقب السلوك الإنساني ويلاحظه، ولكنّه تخطّى الرواية العربية التي كانت قطعت شوطا لا بأس به آنذاك، ولم يشر إلاَّ إلى الظروف التي تتفاعل فيما بينها وتنتج رواية. ويمكننا الآن تثمين هذا التصوّر الخاص بالسياق الذي يحتضن الأنواع الأدبية الجديدة، وبخاصة الرواية، عند كل من «الحمصي» و«الخالدي»؛ لأنّهما، وإن استعارا الأمثلة من سياق الثقافة الغربية، فقد رَسَما لنا التفاعلات المرجعية والأسلوبية التي تدفع بالأنواع الجديدة إلى الأمام، وبالقديمة إلى الوراء، ويصبح بعد كل هذا من اليسير علينا أن ننصرف إلى مناقشة الأفكار الخاصة بموضوع الريادة السردية، وقضية المؤثرات. والمؤسف أنَّ أراء «الحمصي» و«الخالدي» لم تؤخذ في الاعتبار في معظم ما دار من حديث حول هذه القضية، فقد تمّ توظيف تاريخ الأفكار الخطّي بالمعنى التقليدي، وأُهملت التحليلات السياقية، وتمّ تبنّي موضوع الريادة من ناحية زمنية مجرّدة، دون العناية بالسياقات الثقافية المصاحبة لها. ومن المتوقّع لمنهج يتخطّى السياقات الحاضنة للظاهرة الأدبية أن يتورّط في قضية الأدلة التاريخية، فيُخضع الظاهرة الأدبية للوقائع والمؤثّرات الخارجية؛ لأنّه لا يستنطق الصلة المستترة بين الرصيد الذي انبثق عنه النوع الأدبي والنوع نفسه، فيلجأ إلى البحث عن أسباب خارجية مؤثّرة، فيعيد صوغ تاريخ النوع في ضوء تلك الأسباب، ويهمل الترابط غير المنظور بين النوع

(8) روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب، دمشق، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، 1984، ص 148.

وأسلافه، ولا يعنى بالكيفية التي تتحوّل فيها الأنواع من حال إلى آخر، وتتشكّل بها مرّة ثانية ضمن أنساق مختلفة، وسياقات ثقافية أخرى، وهو ما نجده واضحا في كل مناقشة اهتمت بهذه القضية.

4 . الريادة: تصورات غائمة ومقارنات غير سياقية

كان «جورجي زيدان» (1861-1914) قد أكّد منذ وقت مبكّر على أنَّ روّاد «الفن القصصي» قد أنتجوا أعمالهم «تقليدا للإفرنج» وأضاف بأنَّ من «أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مرّاش، ثم سليم بطرس البستاني، الّف بضع روايات تاريخية نشرها في «الجنان» ثم الّف صاحب الهلال (=زيدان) سلسلة روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى الآن، صدر منها 17 رواية غير رواياته الأخرى، وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن»(9).

فجّر هذا الرأي أهم قضيتين في موضوعنا: المؤثّر الغربي، وموضوع الريادة، وقبل أن نناقش كلّ ذلك، ونحلّله في ضوء المعطيات المتوافرة عن الرواية العربية في القرن التاسع عشر، بما في ذلك جهود الروائيين الأُول، يحسن بنا أن نردفه مباشرة برأي آخر لا يقل قيمة عنه؛ لأنَّ ذلك يوفر لنا شراكة كاتبين، لهما شأن كبير، في رأي واحد حول أهم قضيتين في سياق مناقشتنا لنشأة السرديات العربية الحديثة. إذ يوافق «مارون عبود» (1886-1962) رأي «زيدان»: بأنَّ الرواية فنّ غربي، وأنّها عُرفت أول مرة عند الشاميين «كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلاً، بيد أنَّ هذا الفنّ (=الرواية) اقتبس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأناً عظيماً للقصة (=الرواية). اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها. والأسبقون إلى هذا الشاميون لمخالطتهم الأوروبيين والأخذ عنهم. ومن هؤلاء: فرنسيس مرّاش الحلبي، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، وفرح أنطون. بيد أنَّ قصص هؤلاء لا تنطبق على الفن القصصي الحديث تمام الانطباق، فهمُّ القصصيين اليوم تحليلُ الشخصيات وتصوير المشاهد بكل دقة، في حين أنّ قصصنا تعنى بسرد الحوادث كواقع حال، وكان يهمهم المفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ»(10).

تكشف الملاحظة الأخيرة - وهي ملاحظة نقدية على غاية من الأهمية وصحيحة-

(9) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، مكتبة الحياة، 1967، ج4، ص 573.
(10) مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، دار مارون عبود ، ج1، ص 452.

معرفة «مارون عبود» بحالة عدم التوافق الفني بين الرواية العربية والغربية. وإذا كانت الرواية العربية في طور نشأتها الأوّل مشغولة بالوقائع المثيرة والحبكات الرومانسية فإنَّ الرواية الغربية قد غادرت ذلك في هذه المرحلة، وانتقلت إلى الاهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، والعناية بتصوير المواقف التي تضيء أعماق تلك الشخصيات، كما ذهب «عبود»، ومن قبله «الحمصي» - كما مرَّ بنا - فلو جاز لنا مقارنة محايدة، على سبيل الافتراض، بين روايات «فلوبير» و«زولا» و«ديكنز» و«ملفل» و«دوستويفسكي» و«تولستوي» - على سبيل المثال فقط - وروايات عربية معاصرة لها أو قريبة زمنيا إليها مثل روايات «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش» و«سليم البستاني» و«جورجي زيدان»، لتبيّن لنا نوع الحكم الذي جاء به «مارون عبود».

كانت الرواية الغربية قد تخلّت عن البناء القائم على الحبكات الفجائية، والتنميط السردي الجاهز الذي أرسته روايات الرومانس والفروسية ثم استثمره فيما بعد كتّاب الروايات الغرامية والتاريخية شأن «إسكندر دوماس» و«زيفاكو» و«سكوت» وغيرهم ممن كانت تعرّب رواياتهم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بصورة ملحوظة لأنّها تلبّي حاجات التلقّي المتأثِّرة بالمرويات السردية العربية، ولن نتريث أكثر أمام هذه الملاحظة الصائبة من الناحية الموضوعية، لكنّ «عبود» يقدّم حكما مجرّدا عن سياقه الثقافي، وذلك يرتّب دونية الرواية العربية أمام سموّ الرواية الغربية، والحق فالمقارنة لا تصحّ دون استحضار المحاضن الثقافية الحقيقية للظواهر الأدبية؛ ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت المغامرات والمفاجآت والحبكات القائمة على الصدف قد أصبحت شيئا من الماضي بالنسبة لنمط طليعي من الرواية الغربية، وقبل ذلك بمدة طويلة وضع الإسباني «ثربانتس» في رائعته «دون كيخوته» سدّا منيعا بوجه روايات الفرسان والمغامرات، حينما أبطل مفعولها الفني والأخلاقي، وسخر بعمق منها، فتغيرت النظرة إليها، ولم تظهر رواية ذات قيمة بعد ذلك تنتمي إلى روايات الفروسية، ولم يبق منها سوى شذرات راحت تتسلّل إلى الروايات التاريخية والغرامية، وتتجلّى في حبكاتها الفنية عند «سكوت» و«دوماس» و«زيفاكو» وأضرابهم من الروائيين الذين لم يستأثروا باهتمام جاد في تاريخ الأدب الغربي، وحلّ محلّ ذلك نمط من السرد الروائي القائم على التحليل النفسي، والعلاقات السببية، والأحداث المحتملة الوقوع، والعناية بالأبعاد الواقعية للشخصيات.

كلّ هذه الروايات لم تترجم طوال القرن التاسع عشر؛ لأنّها لا توافق الذائقة الثقافية السائدة في الأدب العربي، وبالمقابل فقد هيمنت في هذه الفترة الذائقة الخاصة

بالمرويات السردية الشفوية القائمة على المغامرة والحركة، من حكايات خرافية وسير شعبية، وهي شبيهة بروايات الفروسية الغربية، قبل ظهور «دون كيخوته» في وقت كانت الرواية العربية قد بدأت لتوّها بكل ذلك، أي بمحاكاة المرويات السردية التي تحلّلت عناصرها الأولية، ولم يكن هنالك تراث روائي عربي يفضي مسار التأليف فيه إلى وضع شبيه بما وقع لنظيره الغربي، فالإثارة والحركة وتراكم الأحداث وتنميط الشخصيات والأهداف الاعتبارية استعيرت من عالم المرويات السردية، وظلّت مستمرّة إلى العقود الأولى من القرن العشرين، ولم يتهيأ لها ظرف تاريخي، ولا كتاب كاسح في تأثيره مثل «دون كيخوته» ليوقف ذلك المدّ من التأليف المحاكاتي لكتب الفروسية العربية التي تستحضر بطولات خيالية مبالغ فيها لعنترة بن شداد والزير سالم وسيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة وغيرهم.

ليس ثمة مقارنة مجرّدة، فالمقارنة التي لا تتقيّد بسياق ثقافي تفقد قيمتها المعرفية، ولكن من المفيد الاستطراد في إضاءة هذه القضية الخلافية، وفي هذا فالرواية العربية شأنها - فيما نرى - شأن الرواية الغربية، لم تظهر فجأة، إنما تكوّنت من المزيج المتحلّل والمتفاعل لمرويات القرون الوسطى، تلك المرويات التي صُبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم، والحكايات الشعبية والخرافية، ومرّ وقت طويل قبل أن تتبلور ملامح النوع الجديد، والحق فإنَّ الرواية العربية، مع اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية، كانت محكومة بنسق مقارب، وهو نسق يكاد يشمل الأنواع السردية عامة، ولا يختص بأدب دون آخر، فهي نتاج تمخّض طويل، وتفاعلات متأزمة في نسيج المرويات السردية العربية، ثم تفكّك عام وبطيء، يقود إلى انهيار نسق، وبزوغ آخر، وكل هذا لا يتمّ بمعزل عن المؤثّرات والموجّهات الثقافية المعاصرة لعملية تفكّك المرويات القديمة وعملية ظهور الأنواع الجديدة، لكن النوع الجديد يستند إلى رصيد الموروث المتفكّك، ومنه يستمد عناصره الأولية، أكثر مما يستعير عناصره من موروث غريب عنه.

ذهب «مارون عبود» إلى أنَّ الرواية فنّ أوروبي، ولم يكن للعرب اهتمام بها، إلى أن أدى الاحتكاك الثقافي بين العرب والأوروبيين إلى ظهور هذا الفنّ، وكان الشاميون سواء أولئك الذين كانوا في بلاد الشام أم الذين هاجروا إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هم أول من اقتبس الرواية بسبب المخالطة التي تيسرت لهم، ولم تتيسر لغيرهم في البلاد العربية الأخرى، وهؤلاء أخذوا قواعد الرواية العربية الأوروبية وأساليبها وموضوعاتها، وجروا عليها، لكنهم لم يبلغوا الشأن الذي بلغه أصحابها

الأصليون. وكان «مارون عبود» شديد التأكيد على أنَّ الشاميين هم رواد هذا الفن بسبب مخالطتهم الإفرنج[11].

تثير ملاحظات «مارون عبود» جملة من الإشكاليات أمام الدارسين الآن، منها أنّه يرى أنَّ حظّ العرب من القصص كان قليلاً. ولكن أي نمط من أنماط القصص يقصد؟ فالتراث العربي زاخر بالمرويات السردية، ومنها احتذاء الروائيين العرب النموذج الأوروبي في الرواية، وهذا أمر يثير خلافاً بين الباحثين، بسبب ضعف الأدلة الحقيقة القائمة على المقارنة السياقية التي ينصرف الاهتمام فيها إلى الأبنية السردية والدلالية والأساليب و الوظائف، ومنها أنّه يعزو إلى الشاميين فضل النشأة، وذلك يورث خلافاً آخر لا ينتهي، وأخيراً - فيما يخص موضوع النشأة - يورد قائمة بأسماء أولئك الرواد، وهي قائمة تحتاج إلى تدقيق وتصويب؛ لأنَّ هناك تباعداً من ناحية زمنية بين التواريخ التي ظهرت فيها روايات هؤلاء، كما سيتضح فيما بعد. لنقل إنَّ «مارون عبود» يقصد بضآلة اهتمام العرب بالقصص والشعر القصصي، عدم اهتمامهم بالرواية والملحمة، ومن المحتمل أنّه يقصد بـ«الشعر القصصي» المسرحية الشعرية وربما الملحمة، إذ لا يمكن أن يكون جاهلاً بالموروث السردي في الأدب العربي لينكر على العرب اهتمامهم القصصي بإطلاق. وسنقف على موضوع تقليد الرواية الأوروبية فيما بعد، وننتقل إلى ريادة الشاميين ثم الرواد الأُول.

5 . الشوّام في مصر: أدوار ثقافية متميزة

إنَّ إثارة قضية ريادة الشوّام هنا يجب أن تضع في الاعتبار جملة من الأسس، منها: تجاوز المفهوم الضيق للهوية الوطنية المعاصرة، ومعرفة أنَّ الانتماءات القُطرية آنذاك تختلف عمّا هي عليه الآن، ومنها أنَّ التداخل الثقافي مع الغرب قد بدأ فعلاً في بلاد الشام، وبخاصة في الجوانب الثقافية والدينية، وما تركه ذلك من أثر في مجال الفكر عامة والأدب خاصة، قبل وقت طويل من ظهور النفوذ الثقافي الغربي المباشر في مصر وشمال إفريقيا والعراق. وبالنظر إلى أنَّ التأثيرات في شمال إفريقيا والعراق لم تُبحث على نحو يكشف الجانب الأدبي، إلاَّ في حدود ضيقة، فلابأس من الانصراف إلى الشام ومصر.

أثار وجود الشوّام في مصر وأدوارهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية رغبة

---

(11) م . ن 1: 437 - 438.

الباحثين الدائمة عربا وأجانب، في استقصاء جوانبه الغامضة، وشبه الملتبسة، كما أنّه، في الوقت نفسه، وجود كان باستمرار مثار خلاف فيما بينهم. ومن الواضح أنَّ الشوّام كانوا نخبة متميّزة لم تنقطع تماما عن أصولها الشامية ولم تندمج تماما في المجتمع المصري، وهذا الاتصال والانفصال كان يتيح لها حرية في الفعل والفكر والحركة والدور، وظهرت، في مطلع الأمر، أطيافهم كمقرّبين إلى الفرنسيين إبّان حملتهم على مصر، الأمر الذي يؤكد قدم وجودهم في البلاد المصرية، وقد ذهب «كول» إلى أنّهم قاموا بأدوار ثقافية واقتصادية مهمّة في مصر منذ القرن الثامن عشر، وكانوا في الأصل وفدوا إليها كتجّار ومترجمين، وفضّلت الإدارة المصرية استخدام المسيحيين منهم الناطقين بالعربية على الأقباط منذ منتصف القرن التاسع عشر «بسبب تمكّنهم من اللغات الأوروبية، ومعرفتهم بأساليب الحسابات الأوروبية» ويبدو- كما يقرّر «كول» - أنَّ هذه النخبة انقسمت في أفكارها وولائها إلى فئتين: فئة أولى دعمت «الاختراق الأوروبي والأوتوقراطية المحلية» في مصر، وسهّلت الوجود الغربي في مصر عبر المصالح والعلاقات، وفئة التزمت «بالأفكار المثالية للحركة الدستورية العثمانية في سبعينيات القرن التاسع عشر»(12). وشبه «كول» - مع بعض التحفظات - الفريق الأول من الشوام المسيحيين بـ«الوكيل المحلّي للإمبريالية الأوروبية»(13)إذ كانوا يشكلون طبقة نافذة في المجتمع المصري، ولها مصالح مباشرة مع الأجانب الغربيين، وبالإجمال فهم يمثلون الطبقة الثرية والمثقّفة والمتميزة، وقد وصفهم «اللورد كرومر» القنصل البريطاني العام في مصر للفترة من 1883 ولغاية 1907، بأنّهم يملكون «متانة ورجولة الشخصية» ولديهم «قوة التفكير الاستنباطي»(14).

قدّم «إدوارد سعيد» في مذكرته الشائقة «خارج المكان» أحد أكثر التحليلات دقة وخصبا عن بقايا الشوّام في مصر، وأفول نجمهم في منتصف القرن العشرين، وبيّن أنهم - وسعيد نفسه ينتمي إليهم - كانوا أكثر قربا من الناحية الذهنية للأقليات الأجنبية من المصريين، وهم يشكّلون عالما شبه مغلق، يغلّفه قلق متواصل من الاندماج الممزوج بدرجة من التعالي، جمع كثير منهم ثروات طائلة، وأصبحوا جزءا من الأرستقراطية الهشّة، التي تعيش باستمرار حالة عدم انتماء حقيقية، بسبب الهجنة غير

(12) الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص 72.
(13) م. ن. ص 199 وما بعدها.
(14) مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ترجمة علي بدران، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 31.

المتماسكة التي تجعلها في منتصف الطريق بين الأجانب الغربيين والأهالي، فذاكرتها، وإن كانت تستمد وجودها من الأصول الشامية، ومصالحها المنشبكة كليا بالوجود الغربي في مصر، جعلت هذه النخبة أسيرة نوع من الانكفاء الحذر على الذات، ولم تتفاعل جوهريا مع المصريين. وقد تحلّلت نهائيا ظاهرة الشوّام في مصر بعد ثورة 1952، التي تعتبر الحد الرمزي الفاصل لقوة الأقليات الأجنبية، فراحت أحوالها تتدهور على جميع الصعد، كما كشف «سعيد» عن ذلك، هو يتحدّث عن أسرته، وجملة الأسر الشامية الكبرى في مصر، وقد تفتّت وجودها، فترحّلت غربا وشرقا، تبحث عن مهاجر جديدة. ومن الواضح أن الشوّام حازوا شروطا خاصة في نمط الحياة، وفرص التعلّم، فقد تلقّوا، تعليما في المدارس الاستعمارية، وتشكّل وعيهم الثقافي في ضوء ذلك بوصفهم نخبة متميّزة، ومعظم ذلك ورثوه من القرن التاسع عشر، ونهضوا بجانب كبير من مهمة التحديث الفكري والأدبي في مصر وسواها من البلاد العربية، وباستثناء عدد محدود من الذين كانوا قد تخطوا حبسة الانتماء المغلق لمجموعة نازحة، فرضت حضورا غير مرغوب فيه بصورة كاملة من العموم، وهؤلاء غلّبوا وعيهم الفكري على أي نوع من الانتماءات الأخرى، فإن معظم المصادر تؤكد على المرجعية الغربية لأفكارهم وأذواقهم. وانخرط كثير منهم في تنشيط الحياة الثقافية في مصر منذ وقت مبكر.

وليس من المستغرب أن يؤكد هذه الحقيقة بعض الباحثين المصريين الذين ذهبوا إلى أنَّ الشاميين كانوا وراء النهضة الثقافية في مصر، ومنهم «محمد عمر» في كتابه «حاضر المصريين» الذي أصدره في عام 1902وأرجع إليهم الفضل في انطلاق حركة الصحافة والتعليم في مصر، قال: «في الصحافة عكف جماعة السوريين لإنشاء الجرائد السياسية، ومنهم تنبّه المصريون على إنشاء الجرائد بكثرة، وتلك حقيقة نذكرها ولا نبخس الناس أشياءهم» ويعزو للشاميات إدخال تعليم البنات إلى مصر(15).

وتؤكد باحثة نسوية شغلت بموضوع المرأة العربية، هي «مارجو بدران»، بأنَّ الشاميات كنّ في دائما في طليعة المناديات بتغيير أوضاع المرأة في مصر، فهنّ في «مقدمة من نفضن أيديهن عن عالم الحريم، والحجاب، والاحتجاج على البقاء في البيوت، ومن بين كثير من الدوريات والمجلات النسائية والثقافية المتخصصة كان

(15) محمد عمر، حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، دار المحروسة، 2002 (عن نسخة مصورة للطبعة الأولى الصادرة في عام 1902) ص 168 و131.

للشاميات العدد الأوفر منها»[16]. وفي مقدمتهن: هند نوفل (1860-1920) وزينب فوّاز (1860-1914) ولبيبة هاشم (1906-1939) ومي زيادة (1886-1941) فضلا عن سلمى قاسطلي، ولويزا حبّالين، والكسندرا أفرينو، وأستر موبال، وقد عاضدن، بوضوح لا يخفى، النساء المصريات اللواتي تبنّين فكرة تغيير واقع حال المرأة، مثل: عائشة التيمورية (1840-1902) وملك حفني ناصف (1886-1918) وهدى شعراوي (1879-1947) ونبوية موسى (1886-1951) وغيرهن. ويروى أنَّ الخديوي إسماعيل «تمنّى أن تكون مصر مثل الشام»[17]. وكنّا قد أشرنا منذ قليل إلى المسافة الرمزية في الانتماء التي حرص الشوّام على وجودها بينهم وبين المصريين، فـ«زينب فوّاز» حينما أصدرت كتابها «الدر المنثور في طبقات ربات الخدور» في مصر عام 1894 حرصت على أن يكون التعريف بها على غلاف الكتاب بالصورة الآتية «الأديبة الفاضلة والبارعة الكاملة السيدة زينب بنت علي بن حسين بن عبيدالله بن حسن بن إبراهيم بن محمد بن يوسف فوّاز العاملي السورية مولدا وموطنا المصرية منشأ وسكنا»[18].

ينبغي التأكيد على أنَّ موقع الشام وتركيبته السكانية والثقافية والدينية كان موضع اهتمام مبكّر من قبل الغرب، وعلى نحو مباشر من قبل البعثات التبشيرية التي هيأت أرضية مناسبة للتفاعل الثقافي فيما يسمّى الآن بلبنان وسوريا وفلسطين، وتحديداً الشواطئ الشرقية للبحر المتوسط. وكان نفوذ الكنائس كبيراً إلى درجة تقاطعت فيه التطلّعات والمطامح حسب المذاهب الدينية الموجودة هناك، وهو موضوع متشعّب وقفنا عليه في تمهيد الكتاب. ولما وصلت طلائع المهاجرين من بلاد الشام إلى مصر، لأسباب تتصل بالصراعات المذهبيّة والبحث عن أماكن أكثر نأياً عن عاصمة الدولة العثمانية، فضلاً عن الجوانب الشخصية في موضوع الهجرة، والفرص المتاحة آنذاك في مصر، فإنَّ التفاعل الثقافي قد ازداد غنى. وعلى العموم لم تكن مصر في منأى عن حضور مظاهر كثيرة لها صلة مباشرة وغير مباشرة بالثقافة الغربية، وبخاصة في عهد إسماعيل الذي كان أراد تحويلها إلى قطعة من أوروبا. وعلى هذا توافر مناخ أمام الشوّام، لم يكن موجوداً قبل وصولهم أفواجاً إلى مصر، وانخراطهم المثير للاهتمام في النشاط الثقافي. فقد وجدوا أنفسهم في سياق ثقافة مهيأة لإنجاب ما هو جديد.

---

(16) رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ص 83 و103.

(17) شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا: وصف المشهد الثقافي لبلاد الشام في العهد العثماني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 409.

(18) زينب فوّاز العاملي، الدر المثور في طبقات ربات الخدور، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1312هـ.

هذه الصورة للشوّام في مصر، تساعدنا في تأطير دورهم الثقافي في مصر وخارجها، وفي ضوئها يمكن العودة ثانية إلى موضوع ريادة الرواية العربية، وإلى قائمة «مارون عبود»، والغالب أنّه لم يكن يقصد بالأسماء التي اعتبرها رائدة للرواية أنّها كلّها هاجرت إلى مصر، إنما يريد، فيما هو واضح، تأكيد أصولها الشامية، فالروّاد الأُول كانوا مقيمين في بلاد الشام، ولم يكونوا ضمن المجموعات الكبيرة التي نزحت إلى مصر في بداية الستينيات من القرن التاسع عشر، وإلى هؤلاء تعزى الريادة الحقيقية. وكان «علي شلش» قرّر بناء على بحث استقصى فيه المصادر الأصلية أنَّ «الآباء الشرعيين للرواية هم اللبنانيون»[19] وأنَّ 90% من المؤلفين والمعرِّبين في مجال الرواية كانوا من أبناء الشام المهاجرين إلى مصر[20]. و«المنفلوطي» احتفى بـ«جورجي زيدان» وعدّه «رئيس البعثة العلمية السورية التي وفدت إلى مصر في أواخر القرن الماضي، فغيّرت وجه العالم المصري تغييرا كليا، غرست في صحرائه القاحلة المجدبة أغراس الجدّ والعمل والشجاعة والإقدام، والهمّة والاستقلال، وعلّمت أبناءه كيف يؤلّفون ويترجمون، وينشئون الجرائد والمجلات»[21]. ولكنَّ «زيدان» كان متأخرا في وصوله الديار المصرية. والحق فقد أسهم الشاميون في تنشيط المناخ الثقافي في البلاد المصرية إلى درجة اقترنت بكثير منهم أنشطة التعريب والتأليف والصحافة والمسرح، وكان ذلك مثار اهتمام «هاملتون جيب» الذي قال: «تأخرت طلائع القصة (=الرواية) في مصر من حيث هي فنّ أدبي، حتى أنَّ دارس الأدب العربي المعاصر يعدّ معذورا إذا هو سعى إلى البحث عن صلة قربة تربطها بالآثار الأولى التي أنشأها الكتاب السوريون»[22].

ولم يجانب «عبد المحسن طه بدر» الصواب حينما قرر بأنَّ لهم الفضل في تقديم الرواية مؤلّفة كانت أو معرّبة، وشرح الأمر قائلا: إنَّ التأثر بالحضارة الغربية في مصر قبل الثورة العُرابية يكاد يكون منحصرا بصورة عامة في النواحي السياسية، أما الناحيتان الفكرية والأدبية فقد «اقتصر التأثير فيهما على دائرة ضيقة من المسيحيين الشوّام». وأضاف «وكما حاول المهاجرون الشوّام تقديم العلوم والأفكار الغربية إلى بيئتنا فانهم استمرّوا في تقديم الأشكال الفنية الغربية مثل المسرحية، وتحمّسوا لتقديم الرواية،

---

(19) نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، ص 8.

(20) م. ن. ص17.

(21) مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، دمشق، دار الكتاب العربي، ج3، ص 95.

(22) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب، ص 82.

ولكنهم في تقديمهم للرواية اتخذوا موقفا من موقفين، يتخذ الأول منهما الرواية وعاء لتقديم أفكار الحضارة الغربية، وكانوا في موقفهم هذا أشبه بالمعلّمين منهم بالروائيين، ولم يشذّ منهم إلاّ «جورجي زيدان» الذي اتخذ من الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامي. أما الموقف الثاني فيتمثل في تقليدهم للروايات الغربية تقليدا مباشرا سواء بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف، واختيارهم لروايات التي تتلاءم مع الذوق الشعبي لجماهير القراء غير المثقفين، واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفي مما جعل الرواية بصورة عامة موضع استنكار المثقفين»[23].

يكتسب رأي «عبد المحسن طه بدر» أهمية خاصة هنا، فهو لا يكتفي بتأكيد ريادة الشوّام، لكنه يمضي في تصنيف الدور الروائي الذي قاموا به، ويربطه بالمؤثر الغربي الذي يرى أنّهم كانوا دعاة له في مصر، الأمر الذي أثار حفيظة المجتمع الثقافي ضدّ الروايات التي كانوا يكتبونها، وتُفهم أسباب موقف «بدر» هذا إذا علمنا أنّه قام بتصنيف الروايات خلال هذه الفترة بناء على الوظيفة التي تؤديها، ومنها الوظيفة التعليمية والوظيفة الترفيهية، وهي روايات تسبق الرواية الفنية، كما يرى، وهذا هو السبب الذي من أجله أعاد تفسير دور الشوّام، وصنّفهم إلى دعاة للفكر الغربي من جانب، ودعاة للتسلية والترفيه من جانب آخر. ولكن في الحالتين ظل تأكيده حاضرا: الشوّام هم الذين جاءوا بالفكر الغربي، ودعوا له، وهم الذين كتبوا رواياتهم على غرار الروايات الغربية. وهو من هذه الناحية يتّصل بتلك الأفكار التي قالها «زيدان» و«مارون عبود» من أنَّ الرواية العربية كائن غريب نبت في الثقافة العربية بتأثير من الرواية الغربية.

وبغض النظر عن تشديد «بدر» المبالغ فيه فيما يخص تقليد الشوّام للروايات الغربية، فقد كانت البيئة الشامية، وبخاصة لبنان، كما يقول «غالي شكري»، «أرضا للنهضة قبل أن يمتدّ جسرا إلى الأراضي المصرية» فمدرسة البستاني شاركت «مشاركة أساسية وفعالة في خلق القصة والرواية والصحافة الحديثة»[24]. ويقول «سهيل إدريس»: «ولدت القصة العربية الحديثة، بجميع ألوانها، على أيدي اللبنانيين في بلدين: مصر وأمريكا، فكأنَّ المهاجرين وجدوا أنَّ بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم،

---

(23) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر1870-1938، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص 119 وص 34 و38.

(24) غالي شكري، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، بيروت، دار الطليعة، 1982، ص 173 و174.

فخاضوا غمار البحار والأقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الأدبية»[25].

وليس من الحكمة تضخيم هذا الدور الذي يشوبه الالتباس كثيرا إذا ما نُظر إليه من زاوية أيدلوجية لها صلة بالوجود الغربي ونفوذه في مصر وبلاد الشام، ولكن من الحكمة تثبيت هذه الحقيقة الثقافية بعيدا عن كل تحامل وسوء تفسير. ومهما كانت وجهة النظر التي ينطلق منها الباحثون، فإننا الآن أمام جملة من الآراء قال بها «المنفلوطي» و«جيب» و«بدر» و«شكري» و«إدريس» يذهبون فيها جميعا إلى تقدير الأثر الشامي وريادته في الرواية العربية، وهي آراء تؤكّد ضمنا على مسار التفاعل بين المبدعين الشاميين والبيئة الثقافية المصرية. وعلى الرغم من كل هذا فلا يمكن اختزال التحديث، وربطة بأقلية مهما كان دورها كبيرا. فمع أهمية دور الشوّام الذي قدّمت له تفسيرات متعددة، ومتناقضة أحيانا، فإن الحراك العام كان قد انبثق من صلب تناقضات أوسع وأشمل وأعمق، وفيما يخص الجانب الأدبي على وجه الخصوص من حركة عارمة ومتأزمة في وظيفة الأدب وأساليبه.

تفضي بنا هذه المناقشة مباشرة إلى موضوع الريادة، فقد اتفق «زيدان» و«عبود» على الروّاد الثلاثة الأُول: «مرّاش» و«البستاني» و«زيدان»، وشذّ عن ذلك فقط «فرح أنطون» الذي أدرجه «عبود» في القائمة. والحقّ لم يكن «فرنسيس مرّاش» أول من كتب الرواية، فقد سبقه إلى ذلك «خليل الخوري». كما أنَّ الوثائق تؤكد أنَّ «جورجي زيدان» نشر رواياته الست الأولى بين الأعوام 1891 و1900، أما «فرح أنطون» فقد ظهرت رواياته بداية من عام 1903. وحده «سليم البستاني» يندرج في مجموعة الروّاد الأُول، لسبقه التاريخي الحقيقي وغزارة إنتاجه، ونجاحه في بلورة مفهوم الرواية القائمة على المغامرة، التي توافق إلى حدّ كبير طبيعة المرويات السردية الشائعة في زمنه، التي طورّها «زيدان» فيما بعد، وكونه ممثلاً حقيقياً لما اعتبره «مارون عبود» روايات تعنى «بالمفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ». وهنا ينبغي تصحيح القائمة طبقاً للمعلومات المتوافرة لدينا التي تؤكد أنَّ «خليل الخوري» هو أول من نشر رواية متكاملة في مجلته «حديقة الأخبار» في بيروت عام 1859، وذلك قبل أن يجمعها و يصدرها في كتاب عام 1860، وهي بعنوان «وي. إذن لست بإفرنجي». ثم تظهر رواية «غابة الحق» لـ«مرّاش» في عام 1865، وتنهمر سلسلة روايات «سليم البستاني» التي نشرها بداية من عام 1870 في مجلته «الجنان»، ومنها: «الهيام في جنة

(25) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957، ص3.

الشام» -1870 و«زنوبيا» -1871 و«بدور» -1872 و«أسماء» - 1873 و«الهيام في فتوح الشام» - 1874 و«بنت العصر» -1875 و«فاتنة» - 1877 و«سلمى» -1878. . . الخ.

هيمن «سليم البستاني» في لبنان خلال عقد من السنين، وذلك قبل أن ينشر «إسكندر أبكاريوس» روايته «ريحانة الأفكار» في العام 1880. و«علي مبارك» كتابه الروائي «علم الدين» في عام 1882، ثم «سعيد البستاني» روايته «ذات الخدر» في القاهرة عام 1884. وفيما بعد ستظهر أسماء «ميخائيل جورج عورا، وأليس بطرس البستاني، وجورجي زيدان، وزينب فوّاز» وفي العقد الأول من القرن العشرين ستظهر أسماء «فرح أنطون، ونقولا حداد، ولبيبة هاشم»، فضلاً عن الروايات العشر الأخرى من أعمال «جورجي زيدان» التي ستنتهي بوفاته في عام 1914. فاعتبارا من سبعينيات القرن التاسع عشر سيتكاثر ظهور الروايات مطبوعة ككتب أو منشورة في المجلات المتخصصة التي كانت في تزايد مستمر، وسيتوازى صدور الروايات المؤلّفة مع صدور الروايات المقتبسة في نوع من التعريب المتحرّر من كل قيد، والموافق لطبيعة المرويات السردية، بما يشكل ظاهرة أدبية ملفتة للنظر.

كانت المغامرات و الوقائع الغريبة التي تؤطرها حكاية حب، والأحداث التاريخية هي الموضوعات المفضّلة لدى الكتّاب في تلك الحقبة، وإذا أدخلنا المؤثّر الغربي في هذا الموضوع، فإنّه في هذه الفترة بالذات بالغ المعرِّبون في نقل روايات تقوم أحداثها على المغامرات والمصادفات والحركة الخاطفة والتنقّلات السريعة، وكل ذلك على خلفيّة من الأحداث التاريخية أو قصص الحب الرومانسية، وهو أمر يُعثر عليه في تعريب نحو من عشرين رواية لـ«إسكندر دوماس الأب» قبل عام 1910، وأكثر من عشر روايات، بعضها يزيد على ستة مجلدات، لـ«ميشيل زيفاكو» في الفترة نفسها، هذا إلى جانب روايات «بوردو» و«تيراي» و«مونتبيان» و«جول فرن»، وجميعها كما هو معروف، تندرج ضمن إطار روايات الحركة والمغامرات و تقاطع المصائر، وقد تمّ التلاعب بأصولها لموافقة النسق الشائع في المرويات السردية، وجرى التصرّف المبالغ في تعريبها، وهو بالضبط ما نجده، على سبيل المثال وليس الحصر، في روايات «سليم البستاني» و«جورجي زيدان» التي تعجّ بكل ذلك، وهي تدمج بين الموضوع التاريخي أو الاجتماعي، و المغامرة الفردية والمصادفة، والترحال، والحب، والمكائد، مع التركيز الشديد على ثنائية الخير والشر بالنسبة لتصنيف الشخصيات والقيم والمعاني، ونجاح الأبطال في اجتياز الصعاب، والفوز بالمرأة التي يريدون، ثم النهاية التي يمثّلها القضاء على الخصوم أنصار الشر.

6 . الريادة ونظرية المؤثّرات الغربية

يلزم الآن العودة إلى مناقشة رأي «زيدان» و«عبود» ومؤدّاه أنَّ: الرواية العربية اقتبست عن الغربيين، وهم الذين جعلوا شأناً عظيماً لها، اقتبسها العرب عنهم بقواعدها ومناهجها حتى موضوعاتها. وكان السابقون إلى هذا كتّاب الشام لمخالطتهم الأوروبيين والأخذ عنهم. والباحث الذي يتغلغل في السياق الثقافي للقرن التاسع عشر سيوافق استنادا إلى المعطيات على ريادة الشوّام، كما أكدنا من قبل، ولكنه سيبدي تحفظّا على كونها مقتبسة من الرواية الغربية، فهذه الفكرة من تحيّزات الخطاب الاستعماري، وسطوته في استعارة الفرضيات من خارج السياق الثقافي السائد في تلك الفترة، وتوجيه الأفكار صوب الأصول الغربية للرواية، باعتبارها فنا غربيا خالصا، ويرجع لبعض الكتاب الشوّام أشاعتها باعتبارها فكرة متصلة بالتحديث الذي نسب إليهم، أو انهم أسهموا بقسط وافر فيه، ففرضيات ذلك الخطاب تتغلغل في ثنايا التصورات، وتتوارى خلف الآراء، وأحيانا تكشف عن نفسها بصورة جلية بوصفها تمثّل التفسير الصحيح للوقائع الأدبية.

استدرجت هذه القضية آراء كثيرة، تداخلت وتعارضت في موضوع المؤثرات، وفي الأصول، وفي التاريخ، وفي الروّاد الأُول، وفي النصوص الأولى، وفي البلاد التي ظهرت الرواية فيها، واختلفت في الخصائص السردية التي يجب أن تتوافر فيها النصوص لكي يصحّ أن تندرج ضمن النوع الروائي، وما يلفت الانتباه في تلك الآراء هو: غياب النظرة الثقافية الكلية التي تتعامل مع هذه الظاهرة بوصفها ظاهرة ثقافية-أدبية، فالرواية لم تكن إلاً تحولا بطيئا، وغير مرئي في بعض الأحيان، لنسق ثقافي بدأ يتعرّض للتحلّل، وهذا النسق كان يحتضن ذخيرة من المرويات السردية التي تفكّكت كثير من عناصرها بالتزامن مع النسق الحاضن لها، فأصبحت رصيدا وُظِّف في النوع الروائي الوليد، والأمر - حسب تصوّرنا - متّصل بضرب من التحوّل الثقافي في النظر إلى وظيفة الأدب، وأسلوبه، وماهيته الفنية، فلم يعد من الممكن توقير نصوص سردية (ولا شعرية) هدفها الأساس الامتثال لمعايير الصنعة التقليدية التي كانت مهيمنة في النثر خلال القرون التي استبدت فيها صيغ التصنّع الأسلوبي، بدل الانشغال بالتمثيل السردي الذي من خلاله تتحقّق وظيفة النصوص السردية. ولقد تبيّن لنا كيف تفاعلت معا المكوّنات الموروثة والعناصر الجديدة والمؤثّرات الثقافية الخاصة أو تلك التي ظهرت بفعل المؤثّر الغربي. وعلى الرغم من كل هذا فقد بولغ كثيرا في تضخيم ذلك المؤثر، وأسند إليه أمر ظهور الرواية.

مرّ بنا كثيرا التأكيد القائل: بأنَّ الروائيين العرب كتبوا رواياتهم تقليدا للإفرنج، وهي فكرة قديمة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، وتحوّلت إلى شبه مسلّمة جرى الأخذ بها منذ تلك الفترة، وظلّت توجّه الفكر النقدي كلما أثيرت هذه القضية، بل يمكن القول: إنَّ الوعي النقدي اللاحق نهض على أساس ذلك. يقول «محمد حسين هيكل»: «القصة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلّدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها»[26]. وينطلق «سهيل إدريس» في حوالي منتصف القرن العشرين من هذه المسلّمة دون أن يتوقف على الخلفيات الثقافية التي ينبغي أن تكون حاضرة بالتفصيل في كل عمل يقرّر أمر ظاهرة على مثل هذه الدرجة من الأهمية، فيذهب إلى أنَّ الفنّ القصصي العربي الحديث «متأثّر بالتآليف الغربية» ولا يمكن بأي حال «اعتباره امتدادا للتراث العربي القصصي» بل هو على وجه اليقين «إنتاج جديد منقطع عن الأسباب بماضي الإنتاج العربي، إذ بدأ تقليدا للرواية والقصّة الأجنبية، كما عرفها كتّاب ذلك العهد، سواء بالترجمة أو بالمطالعة مباشرة»[27]. وذهب هذا المذهب كثرة غالبة من الباحثين، لكن الرأي الذي لاقى قبولا نهائيا جاء به «يحيى حقّي»، وهو جدير بالوقوف المتمهّل عليه؛ لأنّه لا يكتفي بإنكار إمكانية نشأة ذاتية للعربية للرواية، وإنما ينكر إمكانية أن تصلح «العقلية العربية» لإبداع هذا الفن.

يستند «يحيى حقّي» في تفسيره لنشأة الرواية العربية إلى الموجهّات الاستشراقية التي أشاعت بين الباحثين تصوّراً يرى أنَّ «العقلية العربية» قاصرة عن التركيب والتشخيص، وهي عقلية اندهاشية تجريدية غير قادرة على مخض الأشياء واكتشاف عللها وعراها. وكما هو معروف فإنَّ هذه الفكرة هي من نتاج النظرية العرقية القائلة بتفوق الجنس الآري، وقد ازدهرت على خلفية من الممارسات المدفوعة بهاجس التفوق الغربي[28]، وتعدّ إحدى أكثر تجلّيات الخطاب الاستعماري. و«يحيى حقّي» يأخذ بها كحقيقة، ويقيم عليها فروضه ونتائجه وأحكامه، فطبقاً لهذا التصوّر، لا يمكن اعتبار الرواية تطويرا للمرويات السردية العربية، أو استثمارا لانهيارها في القرن التاسع عشر، أو استجابة لتفاعلات خاصة بالثقافة العربية، إنما هي غربية بصورة كاملة؛ لأنَّ

(26) محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة ، دار المعارف، 1986، ص 75.

(27) محاضرات عن القصة في لبنان، ص 5.

(28) عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997: انظر أيديولوجيا التفوق العرقي في الفصل الرابع ص 229-275.

«العقلية العربية» لا يمكن لها أن تكتشف فنّاً جديداً مركّباً مثل الرواية.

يقول «يحيى حقّي»: «وحملت الرياح التي تهب من أوروبا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة القصة (=الرواية)، بدأت معرفته بها أولاً عن طريق الترجمة... وعلى ضوء المقارنة بين البذرة القادمة وبين ما هو موجود في اليد، أحس الأدباء أنَّ الفرق بين الاثنين كبير، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير، وقصص ألف ليلة وليلة، ومقامات لم تدرس إلاَّ باعتبارها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع، عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية، أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحياناً، كما في مقامات الحريري، وهي فتات فني تنقصه الوحدة، وتبيان رأي أو مذهب، كلّ هذه كتب ترسم العصور الماضية، ولا تمتّ إلى المجتمع القائم بصلة، وبخاصة بعد أن انتقلت إليه من أوروبا بعض معالم المدنية الحديثة فقلبت أوضاعه وعاداته، وأوهنت صلته بالماضي».

يلاحظ أنَّ «يحيى حقّي» يقارن بين فنين مختلفين، دون أن يشير إلى موضوعه، فهو يضع المرويات السردية الموروثة في تعارض مع الرواية الأوروبية، وينتهي فوراً إلى خفض القيمة الفنية لتلك المرويات؛ لأنّها لا تحذو حذو تلك الرواية، وهي بازائها «فتات فني» ولا تتوافر فيها إلاَّ عناصر ضعيفة من قوام الرواية. والمقارنة التي لا تراعي بدقة الطبيعة الأجناسية للنصوص الأدبية، وهو ما أغفله تماما «يحيى حقّي»، ستنتهي لا محالة إلى نتيجة قوامها المفاضلة؛ لأنّها لا تبحث في الأشياء بذاتها من بناء وأسلوب ووظيفة ونوع، إنما تتجاوز ذلك إلى المقارنة التقويمية، وهي مقارنة تفاضلية مجرّدة، تنطلق من قاعدة تريد النهوض بمهمة مزدوجة: إعلاء وخفض، فالرواية الأوروبية تتميّز بالوحدة الفنية المتماسكة وتبيان الأفكار، وبذلك فهي أسمى، والمرويات السردية العربية، حسب رأي «يحيى حقّي»، تنقصها الوحدة وتبيان الأفكار، فهي أدنى. إنّه، فضلاً عن ذلك، يتحدّث عن فنين ظهرا في بيئتين وعصرين مختلفين.

بعد كل هذا يمضي إلى تبيان الأسباب التي جعلت العرب يتعلّقون بهذا الفنّ الذي هبّ عليهم من أوروبا، فيرى في الرواية «قدرتها على النفع عن طريق التسلية» و«احتفاؤها الشديد بالحب، وكان موضوعاً يتحرّز الناس من الخوض فيه إلاَّ تخفّياً وراء غزل مصطنع في مطالع القصائد» والأمر الأخير، وهو «ما أزعجهم قليلاً»، هو «استنادها إلى تراث قديم رسم لها الطريق، والأدب العربي خلو منه، والعقلية العربية تحبّ التجريد، أشهى إليها أن تتحدّث عن فكرة الرّجل لا عن الرّجل نفسه، وهي- فوق هذا وذاك-ربيبة الصحاري والنظرة التي تضمّها». لا يبدو أي تجانس في هذه

المعايير التي وضعها «حقّي» أسبابا لتعلّق العرب بالرواية الأوروبية، فالمرويات السردية العربية كانت تقوم أساساً على التسلية الاعتبارية، وهي تحتفي بالحب وأشكاله، أكثر مما يحتفي به الشعر في مطالعه الطلليّة، ومثال «ألف ليلة وليلة» شاهد على ذلك، وأخيرا فالنسب التاريخي لتلك المرويات لا يقلّ عراقة عن الجذر التاريخي للرواية الأوروبية، هذا إذا أُتّبع المنطق نفسه الذي أخذ به «حقّي». فكيف يصار إلى دمج معطيات متباينة، بعضها يتصل بوظيفة الفنّ، وبعضها بموضوعاته، وبعضها بتاريخه، من أجل ضبط المفاضلة بين الموضوعين!

أخيراً يمضي «يحيى حقّي»، فيحاول التخلّص من قضية الزمن والتاريخ والموضوع، لكنّه يصرّ على مبدأ المفاضلة، ليقارن بين النصوص الأولى للرواية العربية من ناحية ثقافة كتابها ومرجعياتهم الفكرية، فينتهي أيضاً إلى تفضيل الذين استقوا ثقافتهم من مصادر غربية على سواهم، فهم أكثر من أقرانهم حساسية وأغزر شعوراً بروح الفن القصصي، فقد «وضح الشكل بالبذرة القادمة، وتهيأ لها الأسلوب العصري، ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفنّ القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلاّ المتّصلون بالثقافة الغربية اتصالاً وثيقاً، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم -رغم استيفائها للمقومات كافة - مفتقرة إلى هذا العطر الذي يجعل من القصة (=الرواية) فنّاً». وهكذا تقوده المفاضلة إلى تثبيت النتيجة التي كان ينبغي عليه أن يجعلها مقدمة - فرضية وهي «لا ضير أن نعترف أنَّ القصّة (=الرواية) جاءتنا من الغرب، وأنَّ أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوروبي، والأدب الفرنسي بصفة خاصة».

تجنّب «يحيى حقّي» الوقوف على كل الأسباب الثقافية والاجتماعية الأساسية في نشأة الرواية العربية، فهو في الوقت الذي أشار فيه بعجالة إلى التعريب لم يبيّن كيف تمّ تلقّي الآثار الروائية المنقولة إلى العربية، وفي أي وسط ثقافي ظهرت، وما الصياغات والأساليب التي أثّرت في ظهور الرواية العربية، إن كان ثمة تأثير؟ولم يثر اهتمامه المخاض الصعب والطويل لكل التحوّلات الأدبية والفكرية طوال القرن التاسع عشر، وبالطبع فإنّه، لكلّ ذلك، لم يكن قادراً على الحديث عن الكيفية التي تتفكّك بها الأنواع الأدبية وتتحوّل عبر الزمن، فانطباعاته الأولية اختزلت أخطر ظاهرة أدبية في ثقافتنا الحديثة إلى حديث مفاضلات بين مرجعيتين وعقليتين تجاوزهما الواقع، وأجناس أدبية مختلفة. ويلمس في هذه المقارنة إحساس واضح بالصدور عن فكرة مسبقة، لا تعالج موضوعها في ضوء طبيعته، إنما تصادر عليه، إلى ذلك، فإنّه تكلّم

عما اعتبره نماذج كاملة، وكأنّه يبخس الرواية حقها الطبيعي في التطوّر الفنّي عبر التاريخ، ولهذا فهو يقول عن رواية «زينب»: و«من حسن الحظ أنَّ القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة، فأثبتت لنفسها أولا حقّها في الوجود والبقاء، واستحقّت ثانياً: شرف مكانة الأم في المدد منها والانتساب إليها»(29).

اعتبر يحيى حقي «زينب» الأم التي أنجبت ذرية الرواية العربية، وسكت عن الأمهات الكثيرات اللواتي أنجبنها، وسياق تحليله يقود إلى أنّها أم جاءت من مكان آخر، كما لاحظنا في تحليله لقضية نشأة الرواية، فإذا اعتبرنا أنَّ السرد هو وسيلة بناء النصوص الروائية فإنّه يقرر أنَّ «زينب» هي ثمرة قراءات هيكل لـ«بول بورجيه» و«هنري بوردو» و«إميل زولا». وهو أكثر من غيره على صلة بالثقافة الغربية التي اعتبرها «يحيى حقّي» باعثة للإحساس الغريزي بروح الفنّ القصصي ونبضه ومزاجه وعطره.

جاءت التأكيدات اللاحقة تحذو حذو السابقة، وهو أمر مفهوم في سياق الثقافات بشكل عام، ففي ظلّ غياب النظرة النقدية الفاحصة تكتسب الآراء درجة من القداسة والهيبة والسمو، وتصبح جزءا من مناخ ثقافي تغيب عنه المساءلة النقدية، وبعبارة أخرى تترتّب الأفكار اللاحقة في ضوء الفرضيات السابقة دون أية إمكانية لاستئناف النظر في صواب الفرضيات الأولى، ومدى موافقتها للحقائق الثقافية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحوّل دائم، وسنرى كيف تعاظم أثر فرضية المؤثر الغربي التي بدأت بـ«زيدان» و«هيكل» و«عبود»، واستقام أمرها على يدي «يحيى حقّي»، إذا عرفنا أنّه طوال القرن العشرين تقريبا استبد هذا الرأي بوعي معظم مؤرخي الأدب العربي ونقّاده، ووجّه التفكير النقدي إلى جهة دون سواها، فصار ينتظم داخل السياج المغلق لتلك الفرضية، ولا يسمح له بتخطّي أسوارها، ومن ذلك ما ذهب إليه «محمد غنيمي هلال» بيقين كامل، وهو يقول: «مما لاشك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرنا بالآداب الغربية في العصر الحديث». ثم سرعان ما يجد نفسه، وهو يريد أن يعزّز فرضية التأثير الغربي، يقدّم ضمنا سلسلة متواصلة من المعلومات التي تنقضها، بما يمكن معه الاستنتاج بأنَّ المؤثّرات التي عُرّبت هي التي تأثّرت بالمرويات السردية، واستجابت لها، وليس العكس، ولكن الوعي المدرسي المتشبّع بفكرة التأثير الغربي تظل مسيطرة باستقامة تقوّية لا تقبل غيرها. يقول «هلال»، وهو يقسّم نشأة الرواية العربية إلى طورين «في الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في عصرنا

(29) يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1987، ص 21–24.

الحديث (=الطور الأول هو تقليد للقصص العربي القديم) أخذنا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، نتخلّص قليلا قليلا من الاعتماد على الموروث العربي القديم، وبدأ الوعي الفني ينمّي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى، وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعيا بتعريب موضوعات القصة الغربية، وتكييفها لتطابق الميول الشعبية، أو لتساير وعي جمهور المثقفين، وطبيعي-والحال هذه-ألاّ يحفل المعرّب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل، إذ لم تكن للترجمة الدقيقة قيمة آنذاك، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقيها من المعاصرين، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد، مستهديا الأصل الأجنبي في مجموعه، لا في تفاصيله، مستبيحا ما شاء، حتى أسماء الشخصيات والأماكن، وإضافة ما يشاء، ليغيّر مجال الأحداث. وما أشبه الكتّاب في هذه المرحلة بالمقلّدين تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع؛ فيلجأون إلى متابعة خطى مَنْ يعجبون بهم من أهل الآداب الأخرى، وطبيعي أن يكون التقليد تمهيدا للخلق والابتكار، وغالبا ما كان انحراف هؤلاء المقلّدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويها لقيمها الفنية، وقصورا عن كشف الجوانب النفسية، وإغراقا في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالا مباشرا بالفكرة والموقف أو الحال النفسية، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم، ولقوا لديه رواجا»[30].

لم يقتصر الأمر على نقّاد الأدب، فقد انخرط في ذلك مجموعة من المفكّرين والمحلّلين الاجتماعيين الذي وسّعوا مجال نظرية التأثير الغربي، ولكن هذه المرة ليوفِّقوا بين التحليلات الاجتماعية والأدبية التي ظهرت في الفكر الغربي لتفسير نشأة الرواية الغربية، واسقطوا الفكرة نفسها على الرواية العربية، باعتبار أنَّ الرواية هي نتاج الحقبة البرجوازية في التاريخ الغربي. يقول «حليم بركات»: «رغم تراث ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنه، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان، وأقاصيص الأغاني، ومقامات الحريري والهمذاني. . . اعتبرت الرواية والقصّة منذ البدء فنّا جديدا، فترجمت النماذج الغربية، وقُلّدت تقليدا فجّا، ومما ساعد على نشوء الرواية والقصّة ديناميكية النهضة بحدّ ذاتها، فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثماني وقيام مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسسها الاجتماعية والسياسية، ووجد المفكّرون الأُول أنَّ الأسلوب الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصّة، ثم نشوء الصحافة

(30) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1982، ص533 و536.

والمجلات دعا بدوره للاهتمام بهذا الفنّ الجديد»[31].

لا يخفى أنَّ التحليلات الثقافية العامة، بما فيها تلك التي تستعين بالكشوفات في مجال العلوم الاجتماعية والنفسية لها قدرة على كشف الأحوال الثقافية، أكبر من التحليلات الأدبية المتخصصة والضيقة؛ لأنَّ منظورها أكثر شمولا، ويمكّنها من التوسّع في تصنيف الظواهر الثقافية، وتحليلها، واستنطاقها، بصورة قد لا تتوافر للمشتغلين في الحقل الأدبي، وبخاصة ممن يعنى بتاريخ الأدب طبقا للمفهوم القديم له الذي يتعقّب نسب النصوص وحيوات الكتّاب، ويتخطّى التداخلات المعقّدة والكثيفة للظواهر التي تضفي على العصر الأدبي سماته العامة، ويبدو أنَّ جانبا كبيرا من كل هذا لم يؤخذ في الاعتبار، حينما قدّم «حليم بركات» تفسيره لنشأة الرواية، وبخاصة أنّه عالج الموضوع ضمن دراسته الشاملة لأحوال المجتمع العربي، إلى ذلك فالرواية العربية ظهرت قبل أكثر من نصف قرن من انهيار الإمبراطورية العثمانية، وأخيرا، مع أننا نؤكد على الوظيفة الاعتبارية للرواية في القرن التاسع عشر، وبروز النزعة الأخلاقية فيها؛ لأنَّ العصر كان مشبعا بتلك النزعة التي تشتد في ظل الإحساس بانهيار النسق الثقافي العام الذي يضبط المعايير الكبرى للعلاقات الاجتماعية والثقافية، لكن من الصعب القول إنَّ الرواية ظهرت بسبب حاجة المفكّرين للتعبير عن آرائهم ونشرها، فالشكّ يحوم أساسا حول وجود مفكّرين في تلك الفترة، واقتصر الأمر على جملة من المصلحين الذين يتّصلون بمرجعيات دينية -ب درجة أو بأخرى - كالطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده والكواكبي، أو بمرجعيات عقلية-علمانية كشبلي شميل، وفرح انطون، ولطفي السيد، ومجموعة من الشاميين الذين بلوروا الفكر القومي في نهاية القرن التاسع عشر، ولم نجد أحداً عُرف بدوره الإصلاحي الفكري أو الاجتماعي - باستثناء «فرح أنطون» وهو متأخّر عن فترة النشأة - لجأ إلى الرواية وسيلة للتعبير عن أفكاره، ولكنّ عموم الكتّاب مثل: «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش الحلبي» و«البستاني» و«جورجي زيدان» و«محمد المويلحي» كانت آثارهم الأدبية مشبعة بالقيم الأخلاقية التي استمدّت جذوتها من المرويات السردية، وقد اتّقد أوارها بسبب انكسار نسق القيم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولا يمكن لنا تفسير ظهور تاريخيات «زيدان» إلاّ بوصفها احتجاجا ضمنيا على انهيار ذلك النسق، ورغبة مضمرة متّصلة بوعي جماعي للعودة إلى الماضي، واستدعاء

---

(31) حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986، ص 362.

جوانب منه، والأمر بصورته الأكثر جلاء يظهر في كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» الذي ينهض بكامله على أساس التنازع المرير بين نسقين متعارضين من القيم. شعراء الإحياء الكبار كـ«البارودي» و«حافظ إبراهيم» و«احمد شوقي»، و«الرصافي» و«الزهاوي» وغيرهم، لايمكن بالنسبة لنا تفسير تشدّدهم في محاكاة الشكل التقليدي للشعر العربي القديم وروحه إلاَّ في ضوء الحسّ الداخلي الرافض للحراك الذي بدأت تلوح معالمه ببطء في الأفق خلال تلك المدة، وشمل العلاقات الاجتماعية، والرؤى الثقافية، ووظائف الأدب وأساليبه وأشكاله. والرواية العربية هي إحدى مظاهر هذا المخاض المعقّد والطويل.

قدّم «غالي شكري» تفسيرا للنشأة يطابق التفسير الاجتماعي الذي أشاعته الأدبيات الماركسية لنشأة الرواية الغربية، بل هو تفسير مستمدّ منه بصورة كاملة حينما تحدّث عن أنَّ الرواية العربية كانت الوسيلة التي قامت بتمثيل الروح البرجوازية الجديدة في العالم العربي، وذلك في تناظر لا يخفى مع التفسير القائل: بأنَّ الرواية الغربية هي ملحمة الحقبة البرجوازية، والوسيلة الأولى لتمثيلها، وهو ما ذهب إليه «هيغل» في البداية، ثم طوّره «لوكاش»، وكيّفه مع الفكر الماركسي، كما فصّلنا القول حول هذا الموضوع في فصل سابق. قال «شكري»: «اقترنت نشأة الرواية في بلادنا بالنهضة البرجوزاية كشأن ميلادها في الغرب، وإذا كانت «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي بمثابة الإرهاص الذي لم يحسم الانقطاع عن عهد المقامة التقليدية، فإن رواية «زينب» هي التي قامت بالعبء التاريخي. قبلها كانت رواية محمود طاهر حقي «عذراء دنشواي» 1906 بذرة خصبة أوجزت المضمون الوطني للنضال ضدّ الاستعمار. أما «زينب» فكانت الثمرة الأولى ذات الشكل الرومانسي والمضمون المأساوي لوجدان العصر وعقله الممزّق بين الريف والمدينة، بين الجهل والمعرفة، بين الحياة والموت، بين الرجل والمرأة، بين الفصحى والعامية، لذلك أوجزت «الروح» أكثر مما ولّدت «الجسد» بكل سلبيات الروح وبكارتها الأولى شبه البدائية»[32]. و«شكري» هنا يستعير بخفاء تفسير «لوكاش» – ومن بعده «رينيه جيرار» و«غولدمان» – للشخصيات الإشكالية في الرواية الغربية – ومثالها «جوليان سوريل» و«مدام بوفاري»، في روايتي «الأحمر والأسود» لـ«ستندال»، و«مدام بوفاري» لـ«فلوبير» – وكيف أنَّ تلك الشخصيات تعيش تناقضا بين وعيها الأصيل بذاتها، وتطلّعاتها الرومانسية الكبرى من جانب، وحياتها في

(32) النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، ص 233.

واقع اجتماعي يعارض تلك القيم الذاتية الأصلية من جانب آخر، فهي تتعرّض لتمزّق بين مُثل عامة جماعية ومُثل خاصة فردية يؤدي بها إلى نهايات مأساوية؛ لأنّها لا تستطيع أن تتفرّد بقيمها ولا تستطيع أن تندرج في القيم الجماعية، فتعيش وضعا إشكاليا. وقد اعتبر «شكري» رواية «زينب» معبرة عن هذه الثنائية التضادّية في القيم، فهي علامة معبّرة عن العصر البرجوازي العربي، الذي استعار «شكري» وجوده من الأدبيات الثقافية الخاصة بالتفسير المادّي للأدب، ووجد له نظيرا في مجتمع مازالت تتداخل فيه العلاقات الرعوية بالإقطاعية بالقبلية.

يتّضح كيف مُدّ التفسير الغربي للرواية سواء كان أدبيا أو اجتماعيا ليشمل الرواية العربية، وسرعان ما ثبّت عدمُ التدقيق هذه الفكرة، وأصبحت مسلّمة يصار إلى ترديدها في كل مناسبة متّصلة بنشأة الرواية العربية، وتوارت الملاحظات المدقّقة التي سعت إلى كشف الحقيقة وسط الأدلّة التي صار تلفيقها يتزايد بسبب الأزمة الثقافية المتوتّرة، وأسباب أخرى متعلّقة بغياب الفحص التحليلي للرواية بوصفها ظاهرة أدبية- ثقافية تنامت شيئا فشيئا.

ومادمنا في مجال كان مثار عناية عدد كبير من الدارسين، فيصعب إهمال رأي «روجر ألن»، وهو أكثر اعتدالا وموضوعية، وذهب فيه إلى أنَّ تطوّر الرواية العربية هو نتاج عملية طويلة الأمد، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية[33]. وهذا التفسير أقل مغالاة من الرأي الذي قال به أصحاب نظرية المؤثّر الغربي؛ لأنّه يقوم على درجة لا بأس بها من التقصّي والموضوعية. وهو يقتضي فحصا خاصا، وتحليلا لطبيعة المؤثّرات التي يستند إليها، ولن يتم ذلك بدون إدراج تلك المؤثرات في سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيما يخص الثقافة الغربية، ليس لدينا طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر أي تأكيد على أنَّ الرواية الغربية قد دخلت بوصفها مؤثّرا فاعلا في نشأة الرواية العربية. من الصحيح أنَّ حركة ثقافية ناشطة ظهرت في بلاد الشام، لكنها حركة عامة، فيها نكهة دينية، ولم تظهر آثار للرواية فيها، على أننا لا يمكن أن نقلّل من أهمية المؤثرات العامة التي قد تأخذ شكلا غير مباشر، إنما تكمن خلف الظواهر وتوجّهها، وتنشّطها، وقد ظهرت المعرَّبات-

(33) روجر ألن، الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، ص 17.

الخاضعة لنسق المرويات العربية - إبّان ظهور النصوص الأولى وبعدها، وتوازت معها بالتدرّج، ولم تسبقها بعقود طويلة لكي يمكن اعتبارها مؤثرا في نشأتها.

إنَّ التدقيق في هذا المؤثّر عبر المقارنة لا يقود إلى اعتباره حاسما في أي وقت طوال القرن التاسع عشر. أما المؤثّر الثاني الخاص ببعث التراث الكلاسيكي لآداب العربية، ومعظمه تم قبل التعريب بمدة طويلة، كما تبيّن لنا في تمهيد الكتاب، فقد كان مجرّد إحياء للتقاليد الكلاسيكية، وعملية الإحياء بذاتها قد وقفت في وجه محاولات التحديث والابتداع؛ لأنّها تتغيّا الامتثال لقواعد الإحياء وليس لإطلاق حرية الإبداع. لقد بعثت تقاليد الشعر القديم على يد «البارودي» وذريّته اللاحقة من الإحيائيين، وأحيت تقاليد المقامة على يد «اليازجي» وأضرابه، لكنَّ هذا الإحياء لا يمكن تفسيره على أنّه نوع من التجديد أو الابتكار، إنما هو ردّة فعل على شيوع الأساليب المرسلة التي ظهرت بصورة لا تقبل اللبس في الكتابة الصحفية والأدبية، وهي استمرار للتقاليد الأسلوبية الخاصة بالمرويات السردية، فالتماثل في البنيات والأشكال والأساليب بينهما واضح. وفي كل ما يخص عملية إحياء الآداب الكلاسيكية العربية، فليس أمامنا سوى التأكيد، بخلاف ما يذهب إليه «ألن» على أنها وقفت دون عملية التطوّر الطبيعي في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، وأبطأت في حركة التحوّل لعدة عقود - في الشعر خاصة - وتم تخطّي ذلك، فيما بعد، فأخذ التطوّر الأسلوبي شكله الطبيعي، والرواية في بواكيرها إنما هي استمرار لتقاليد المرويات السردية، وأحياء المقامات على يد «اليازجي» كان استشعارا بخطر التحوّل، وهذا الأمر يظهر في كل عملية تحوّل تشهدها الثقافات والآداب التقليدية. إلى ذلك وقف «ألن» وهو يبيّن أهمية المؤثّر الغربي، على دور الصحافة التي - حسب رأيه - لعبت دورا حاسما في نشأة الرواية، وذلك حينما قامت بنشر «القصص القصيرة» وكانت هذه القصص في البداية مترجمة عن اللغات الأوروبية، غير أنّها تطوّرت فيما بعد بالتدريج لتصبح عبارة عن تجارب مؤلّفة باللغة العربية[34].

أصاب «ألن» في إبراز أهمية الصحافة في نشأة الرواية، التي كانت طوال القرن التاسع عشر في الثقافات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية محفّزا أساسيا في تطوّر هذا الفنّ الجديد، وهو أمر ينطبق على الصحافة العربية، بما فيها الدوريات الأدبية المتخصّصة، في بلاد الشام أولا، ومصر ثانيا. بداية من «حديقة الأخبار» التي

(34) م. ن. ص22.

نشرت أول رواية مسلسلة عام 1859 لصاحبها «خليل الخوري»، مرورا بالروايات التاريخية-الاجتماعية لـ«سليم البستاني» التي نشرها في «الجنان» بداية من سبعينات القرن التاسع عشر، تلك المجلة التي كانت «مهد الرواية العربية المؤلّفة»(35) وروايات «جورجي زيدان» في «الهلال» بداية من العقد الأخير منه، ثم الأحاديث المتقطّعة التي كان ينشرها «المويلحي» في «مصباح الشرق» وكوّنت فيما بعد كتاب «حديث عيسى بن هشام» وبجوار هذا كانت «المقتطف» و«البيان» و«الضياء» و«المشرق» و«المنار» قد اهتمت اهتماما بالغا في الكتابة الروائية، ثم الظهور المثير للانتباه لمجموعة من المجلات المعنية مباشرة بالرواية والفن القصصي، نشرت أغلب ما كان يؤلّف ويعرّب - إن لم يكن كلّه - ومعظمه كان يحاكي المرويات السردية التي كانت تطبع بكثافة آنذاك بكتب مستقلّة، وبخاصة السير الشعبية، وفي مقدمة تلك الدوريات المتخصصة: الراوي 1888، وسلسلة الفكاهات في أطايب الروايات 1884، ومنتخبات الروايات 1894، وسلسلة الروايات 1899، والروايات الشهرية 1902، ومسامرات الجيب 1905، والفكاهات العصرية 1908، وسلسلة الروايات العثمانية 1908، والروايات الجديدة 1910، وأخيرا مسامرات الملوك 1912، وهي ظاهرة تكشف تعلّقا واضحا بالآداب السردية. وكانت المعرّبات والمؤلفات التي تعجّ بها هذه الدوريات تتصف بغلبة عنصر التشويق بواسطة حبكة غرام رومانسية تستند إلى خلفيات تاريخية أو عبارة عن حكايات اعتبارية يمتزج فيها الفرح بالحزن، وتوجّهها ثنائية الخير والشر، وتعنى بتصوير شخصيات معذّبة أو مضحية أو عاشقة، بمواجهة شخصيات نقيضة تتصف المكر والكيد والحسد والغيرة والطمع.

لم تترجم الرواية الأوروبية بجمالياتها الأسلوبية وأحداثها الكاملة، وصيغها النهائية الممثلة للرواية الغربية في القرن التاسع عشر كما هي عند «ديكنز» و«جين أوستن» و«ثاكري» و«ستندال» و«بلزاك» و«فلوبير» و«زولا» و«تولستوي» و«دوستويفسكي» و«ملفل» و«تورجنيف» و«هاردي» وسواهم من كبار الروائيين آنذاك، إنما اقتصر الأمر على ملخّصات ومقتبسات تعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر لكتّاب المغامرات؛ أو لكتاب اتصفت رواياتهم بالإثارة والحركة، لأنها توافق في أحداثها المرويات السردية العربية، شأن الروايات الملخّصة والمحوّرة لـ«دوماس» و«لبلان» و«زيفاكو» و«سكوت»، بما يوافق الروايات العربية التي كانت «الجنان» ثم «الهلال» وغيرها من

(35) نشأة النقد الروائي، ص17.

المجلات تداوم على نشرها. نخلص في ضوء كل ذلك إلى ضرورة تصويب مضمون كلام «ألن» فيما يخص ما كانت تلك المجلات تنشره.

إنَّ الأخذ بالرأي القائل: بأنَّ الرواية العربية محاكاة للرواية الغربية، سوف يصطدم بحقائق كثيرة، منها استبداد الذوق السردي المتصل بالمرويات السردية الذي تدخّلت في تكييف نصوص الرواية الغربية المعرَّبة لشروطه، إلى درجة أخضعها له، ولم يخضع لها. وليس لدينا - فيما نعلم - مثال يشذّ عن هذه القاعدة، فلم يُعرف طوال القرن التاسع عشر أن تمّت ترجمة عمل أدبي روائي أوروبي معاصر ترجمة دقيقة تحافظ على الطابع الأصلي للأحداث وميول الشخصيات، والأبعاد الثقافية والنفسية والأخلاقية لها، وعدم التدخّل في السياقات الخاصة بالوقائع السردية، ومنازع الشخصيات، وهو أمر ظل مهيمنا طوال الربع الأول من القرن العشرين، ونموذج «المنفلوطي» الذي حللنا دوره في الفصل السابق، يعتبر تتويجا لهذه الحقيقة، فلطالما عُرف بالكيفية التي يصوغ فيها عربيا عالم الروايات الفرنسية التي لم يكن يعرف من لغتها شيئا، إنما يتم ذلك عبر وسيط له معرفة بتلك اللغة. فالقول بفاعلية المؤثّر الغربي، والاقتصار عليه في هذا المجال مبالغ فيه إلى حدود بعيدة.

7. الريادة ونظرية الأصول العربية

لم يقتصر الأمر على التفسير القائل بالأصل الغربي للرواية العربية، والذي شاع بين الدارسين، وسيطر طوال القرن العشرين تقريبا، إذ بدأ منذ خمسينيات ذلك القرن، وبكثير من التردّد، يتبلور تفسير آخر يذهب إلى عكس التفسير الذي وقفنا عليه، ولم يحظ باهتمام واسع، وهو تفسير وجّهه الفكر القومي القائل بنظرية الأصول العربية لكل شيء، ويرى أنَّ الرواية العربية تحدّرت عن أصول عربية خالصة، وهذا الرأي يلزمه أيضا أن يُعرَض ويُناقَش ويُحلّل.

كان «فاروق خورشيد» قد شكّك في القول الشائع: بأنَّ الرواية العربية هي من نتاج التأثّر بالآداب الغربية، ودعا إلى البحث عن أصول لها غير النقل والترجمة، وذلك يعود إلى استحالة أن يقوم أدب أصيل على التقليد المحض؛ فالأدب «ليس بدعة تنقل فتحتذى، ثم ما تلبث أن تؤصّل نفسها عند المقلِّدين، إنما جزء من طبيعة الشعب» وعليه ينبغي البحث عن سبب آخر لظهور الرواية غير السبب القائل بأنّها تقليد للرواية الغربية. وقد توصّل إلى هذا الرأي بناء على ملاحظتين أساسيتين، الأولى: إنَّ الإنتاج الروائي العربي المعاصر وصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل أن

يكون وليد عشرات السنين، ويتعذّر، في الوقت نفسه، التفكير بأنّه فنّ مستحدث في الأدب العربي لا جذور له، نقل عن الغرب، وتمّ تقليده ومحاكاته، فليس من المعقول، حسب رأيه، أنَّ الرواية التي وصلت إلى مثل هذا المستوى المتقدّم تكون قد استعيرت من الآداب الأجنبية؛ فالأدب تعبير عميق وأصيل عن الشعب «وحتى يستطيع لون جديد من الإنتاج أن يدخل ويزدهر عند شعب من الشعوب لابد أن يستغرق من الزمن والتطوّر ما يوائم بين مزاج هذا الشعب وبين الفنّ الجديد، بل لعلّه يستلزم ألوانا من التغيير تطرأ على حياة هذا الشعب وتقاليده بحيث يقبل على هذا الفنّ الجديد. . . وكلمة تغيير هنا لا تعني الشكل الخارجي للحياة بقدر ما تعني التغيير الجذري الذي يمس الأصول الأولى لمكوّنات هذا الشعب. . وليس في الزمن المقترح - وهو لا يتعدّى عشرات السنين - ما يسمح لنا بأن نتقبّل هذا الافتراض مسلّمين» والثانية: ملاحظته الصحيحة التي كشفت أن كل دراسة تتناول الرواية العربية إنما تنطلق من تسليم مطلق مفاده أنَّ قواعد الرواية العربية وأصولها أخذت من الأدب الروائي الأجنبي، وهذا قاد إلى نوع من الاضطراب في القيم والمقاييس. . . لأنّه يربط هذا الفن بآداب لا علاقة لها بالمنابع الأولى للرواية العربية[36].

شعر «خورشيد» بأنَّ التفسير المستعار من مقولات الخطاب الاستعماري سهل وغير صحيح، يقوم على افتراض واهٍ، سببه الفكرة المبسّطة القائلة: بأنَّ الفنّ الروائي نقل إلى أدبنا الحديث كما نقلت صور الحضارة الغربية الحديثة إلى مفاصل الحياة الأخرى، وكما أنَّ الفكر الغربي قد حضر بالترجمة حينا والمحاكاة حينا آخر، فكذلك هو أمر الرواية، وفي هذا تبسيط مبالغ فيه للموضوع، وعليه ينبغي إثارة السؤال «أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربية؟» ثم عاد «خورشيد» للبحث في أمر الرواية فوجدها متمثلة في المدوّنات والمرويات السردية القديمة، وقسّمها إلى مراحل تبدأ «بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي واستمرّت إلى العصر العباسي، وهذه تدل على خصائصها وتبيّن ملامحها كتب وهب بن منبّه وعبيد بن شريه. . . ثم التأليف المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي يقدمها للأدب العربي ابن هشام. . والقصص الشعبي المجمّع في أمثال كتب ألف ليلة وليلة. . ثم آخر الأمر صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة، وذات الهمّة، والظاهر بيبرس،

(36) فاروق خورشيد، في الرواية العربية: عصر التجميع، القاهرة، دار الشروق، 1982، ص9-10.

وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان»[37].

هذه الفكرة تستجيب لتصوّر ينطلق من اعتبار المدوَّنات والمرويّات السردية هي الأصل، بل هي نموذج بدئي للرواية، إن لم تكن الرواية الحقيقية بنفسها، فـ«خورشيد» يتعامل مع كتب الأخبار والحكايات الخرافية والسير الشعبية باعتبارها النموذج الأمثل للرواية. عدّ «خورشيد» السير الشعبية العربية بمثابة «الرواية الأم» للرواية العربية الحديثة[38]. ثم راح يعرض الصور السردية التي تكون عليها المرويات السيرية، وانتهى إلى أنَّ «الصياغة العربية ليس واحدة، فنحن نتدرّج من الخبر إلى الحكاية القصيرة، إلى الحكاية المتوسّطة التي يتخلّلها الحوار وتبرز فيها الشخصيات محدّدة وواضحة، كما تبرز فيها المواقف في جدلة واضحة ومدلّة، إلى الرواية الطويلة ذات الأسلوب المميّز والخاص بها التي رسمتها لنفسها وسارت عليها بحيث أصبحت إطارا فنيا مميزا للرواية العربية الطويلة التي اصطلحنا علي تسميتها بالسير الشعبية»[39].

يكشف تفسير «خورشيد» تغييبا لا يخفى لمعطيات نظرية الأدب، فهو يتخطّى، في ظلِّ حماس واضح، الجهود الكبيرة التي أثمرت عن البحث في ماهية الأنواع الأدبية، ويضطرب لديه المصطلح فهو يعدّ السيرة الشعبية «رواية» في مكان، و«أمّا» للرواية في مكان آخر. وقبل مناقشة لمجمل الفرضية القائلة بالأصل العربي للرواية، يحسن أن ندرج ردّ «محمد مندور» على «خورشيد» حول كون المرويات السردية هي الرواية العربية «أما أن يحاول (= خورشيد) إقناعنا بأنَّ هذا التراث القديم يكون فجر القصة العربية المعاصرة فهذا ما لم يقم عليه دليل، فأغلب التراث الذي تحدّث عنه قد أصبح من وثائق التاريخ، أي من الماضي المنقطع الذي لا نحس اليوم بأنّه مستمر التأثير في إنتاجنا القصصي المعاصر، وكل ما هناك هو أنَّ تراثنا الشعبي اتخذه ولا يزال يتخذه عدد من أدبائنا مادة أولية لبعض قصصهم أو مسرحياتهم، وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة، التي لا تعتبر من التراث العربي الخالص، وقصصها أبعد ما تكون عن المفهوم الحديث لفنّ القصة»[40].

---

(37) م. ن. ص 75.

(38) فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، القاهرة، دار الثقافة العربية، 1964، ص 55-56.

(39) فاروق خورشيد، بحث في الأصول الأولى للرواية العربية، أنظر كتاب «الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوّع» شكري عيّاد وآخرون، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1987، ص 124.

(40) محمد مندور، معارك أدبية، القاهرة، دار نهضة مصر، ص 194.

تبيّن دراسة «خورشيد» للرواية العربية حالة مزمنة من الخلط بين النوايا والفرضيات والمعطيات والتحليلات والنتائج، والحقّ فإنَّ الفرضية التي انطلق منها صائبة، وتستحق الإشادة، لكنَّ المعطيات والنتائج مختلفة وغير دقيقة تماما، فلقد قاده تحفّظه على الدراسات التي عالجت أمر الرواية العربية من ناحية الأصول إلى طرح فرضية صحيحة، لكنها أقرب إلى رد فعل منها إلى اختيار صحيح، ثم انزلق بعد ذلك إلى الميدان الخطير للبرهنة على صواب فرضيته. ولعل أهم ما افتقر إليه تحليل «خورشيد» هو الحس الزمني بقضية الرواية كنوع أدبي جديد، ومع أنّه طرح سؤالا صحيحا في مقدمته الافتراضية حول الكيفية التي تطورت فيها الرواية العربية إن لم تكن تستند إلى أصل عريق، لكنه سرعان ما تخطّى ذلك حينما عاد لعرض مرويات ومدونات سردية تشكّلت في سياق ثقافي وزمني مختلف، لم تكن قضية الأنواع الأدبية مثارة في الأصل، فوقع خلط واضح بين النصوص التي جعلت من السرد وسيلة تمثيل وتعبير لها ونوع الرواية الحديثة التي غيرت في طبيعة تلك الوسيلة. إلى ذلك لم يظهر أي وعي خاص بالرواية؛ فقد تم الاكتفاء بما اصطلح عليه بـ«مرحلة التجميع» التي تمثل مرحلة «كتب الأخبار»، وهي المرحلة الأولى في تقسيمه الذي لم يأت فيه على ذكر الرواية الحديثة على الإطلاق. تحدّث عن المرويات والمدونات السردية وميّز بينها، وهو تمييز معروف، واعتبرها هي نفسها فنّ الرواية عند العرب، ولعلّ مرجع ذلك غياب الحس التاريخي بقضية النوع التي أشرنا إليها قبل قليل، ولو اكتفى بالقول إن تلك المرويات إنما تشكّل الرصيد الأولي الذي جهّز الرواية بكثير من عدّتها خلال القرن التاسع عشر، لكان لرأيه قيمة بالغة الأهمية. لقد كان عرضه لمضامين كتب الأخبار، أبعد ما يكون عن التحليل الذي يستكشف البنية السردية والأسلوبية والدلالية التي تبرهن على التماثل بين تلك المدونات والمرويات والرواية الحديثة. ولا تكمن-في رأينا-القيمة المعرفية فيما توصل إليه «فاروق خورشيد»، في كتابه «في الرواية العربية: عصر التجميع» وفي كتبه الأخرى، إنما تكمن في إثارته للسؤال الذي سيفتح الأفق لمزيد البحث في تلك الفرضية.

وكانت قضية البحث في نشأة الرواية العربية مثار عناية «محمود تيمور»، ويبدو الاضطراب ظاهرا في النتائج التي يريد الوصول إليها، فهو من جهة يذهب إلى أنّه «لم يعد بيننا خلاف على أنّ الأدب العربي - في أعصره الخالية - لم يسهم في القصّة إلاّ على نحو يسير لا يسمن ولا يغني، فالقصّة الفنية إذن دخيلة عليه، ناشئة فيه، لا أنساب لها في الشرق، ولا استمرار لها من أدب العرب! وما كان لنا ألاّ نرى هذا

الرأي، ونخلد إليه، ونادي به، وقد انبثق فجر هذه النهضة يوالينا بأضواء القصص الغربي في مترجمات، فرحبنا به كله، واقبلنا عليه نطعم منه، ثم حاولناه تقليداً ومحاكاة حتى استقام لنا فيه طابع مستقل بعض الاستقلال، ويجوز لنا أن نسميه لوناً من الإبداع»[41].

في كل هذا يجاري «محمود تيمور» القائلين بالمؤثر الغربي، وهو من جهة ثانية ينقض ذلك بقوله إنَّ الإقبال على الرواية والشغف بها، يعود إلى أن الأمة العربية «أمة قصصية بالطبع، هواها للقصّة منجذب، وروحها إلى الرواية تهفو» فنحن «نزاول فن القصّ بألوان شتى من وراثات عربية أصيلة؛ فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربي العريق، ومن قصصنا الشرقي التليد، على هذه القصص العصرية التي نكتبها، تنبسط من ذلك الأدب القصصي القديم ظلال وأطياف، بل تمتد جذور وأعراق» وذهب إلى أنَّ تلك «الوراثات المتأصلة» هي التي «تتسرب في مشاربنا وأذواقنا واتجاهاتنا، بكل ما فيها من قوة وأصالة وتأثير». ويمضي قائلاً: «إنَّ نهضتنا الحديثة لو كانت خلت من عنصر القصة الغربية، من باب الفرض والتخمين، لما عجزنا-في انبعاث الأدب الجديد-عن أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير، ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقاً أن يشق لنا مجرى قصّة عربية جديدة الطابع والطراز» ومضى في تفصيل ذلك: «سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربي أنَّ فيه قصّة، وما كان ذلك الإنكار إلاَّ لأننا وضعنا نصب أعيننا القصّة الغربية، في صياغتها الخاصة بها وإطار المرسوم لها، ورجعنا نتخذها المقياس الميزان، فنشدنا عن أمثالها في أدبنا العربي، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد، وشدّ ما أخطأنا في هذا الوزن القياس، فللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة به وإطار مرسوم له، وهو يصوّر نفسية المجتمع العربي وخلاله، فلا يقصر في التصوير. وأننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضّاحة؛ وكأننا لم نفقد في مجتمعنا العربي - حتى اليوم - ما يكشف عنه ذلك القصص من ملامح وسمات، على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد، وهو في جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التي هي جوهر القصص الفني، وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار»[42].

في هذا الموقف الأخير يوافق «تيمور» القائلين بالأصل العربي الصرف للرواية،

---

(41) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، المطبعة النموذجية، ص 64.

(42) م. ن. ص 65 و66 و67.

بل إنّه بأسلوب إنشائي يذهب إلى أكثر من ذلك حينما تصدر أفكاره عن مسلِّمات أخرى، توجّه تلك الأفكار دون أي تدقيق كالقول: بأنَّ القصص هو من «طبع العرب»، ووجود «وراثات عربية أصيلة». والتفكير في أطر هذه المسلّمات لا ينقض تأكيده الصارم الذي أورده من قبل بخصوص جهل العرب بالقصّة، إنما يعزّز إدّعاءً بثبات الطبع، واقتصار الفن القصصي على العرب، كطبع من طباعهم، وهو تفكير مضادّ لتفكير «يحيى حقّي» الذي لا يرى في الطبع العربي قدرة على إنتاج القصص. وما أبعد هذا بوجهيه عن الحقيقية، فكل الأمم تمارس التعبير عن نفسها بالفن القصصي كائنا ما كانت أشكاله، ولا يعد ذلك طبعا في أمة دون أخرى.

وعلى الرغم من كل هذا فقد تسلّلت إلى تضاعيف أفكار «تيمور» أحكام ينبغي الالتفات إليها، من ذلك تشكيكه في كون السمات الخاصة بالقصص الغربي سمات نهائية وشاملة ونهائية، وعليه فليس من الصواب قياس الفنّ القصصي على القواعد الخاصة بذلك القصص، ويمكن تطوير هذه الفكرة التي وردت عرضا في سياق حديثه، بالقول: إنَّ الفنّ القصصي، وفي مقدمته الفنّ الروائي، لم يعرف ثباتا نهائيا إلى الآن لا في البنية، ولا في الأشكال السردية، فمن الصحيح أنَّ الرواية تتشارك في عناصر البناء الفني من أحداث وشخصيات وخلفيات زمانية ومكانية، وأنّها تتشارك أيضا في المكونات السردية العامة، من راو ومروي ومروي له، بما في ذلك أساليب السرد، ووجهات النظر، وطرائق بناء الحكاية المتخيّلة، والتلقّي الداخلي فيها، لكننا لا نجد على الإطلاق تماثلا بين نصّين روائيين في نسج كل تلك العناصر والمكوّنات، ومن هنا ينبثق الاختلاف ليس بين النصوص التي تنتمي إلى نوع سردي واحد، فحسب، بل بين الأنواع السردية، وإذا كان الشكل الذي أشاعته الرواية الغربية قد ساد وعُرف فليس من الصواب القول: إنّه الشكل الوحيد، ذلك أنَّ شكل الرواية الغربية امتثل لصيرورة التغيير بصورة دائمة، فلا يمكن التأكيد على أن الشكل السردي لرواية «دون كيخوته» لـ«ثربانتس» يطابق الشكل السردي لرواية «الجريمة والعقاب» لـ«دوستويفسكي»، وشكل الأخيرة يماثل شكل رواية تيار الوعي، كما تجلّت في «يوليسيس» و«البحث عن الزمن الضائع» و«الصخب والعنف» لـ«جويس» و«بروست» و«فولكنر»، وسيطّرد هذا القول، فيكون شكل رواية تيار الوعي مختلفا عن الشكل الخاص بالرواية الفرنسية الجديدة عند: «ناتالي ساروت» و«آلان روب غرييه» و«كلود سيمون»، وبالتوازي لايمكن القول بأن شكل «حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» هو ذاته شكل رواية «زينب» لـ«هيكل» وشكل الأخيرة مطابق لـ«ثلاثية» «نجيب محفوظ»، كما أن الشكل

السردي لروايات محفوظ يختلف باختلاف المراحل التي مرّ بها الكاتب، وهذه الأشكال جميعها مختلفة عمّا نجده عند «الطيب صالح» و«جبرا إبراهيم جبرا» و«فؤاد التكرلي» وغيرهم من كتاب الرواية العربية، وثمة تمايز لا يمكن إغفاله بين شكل الرواية التاريخية والنفسية والبوليسية، واختلاف بين الأشكال السردية لروايات الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية عند: «ماركيز» و«أوسترياس» و«كاربنتر» و«أمادو»، و«إيزابيل ألليندي»، والرواية اليابانية عند: «مشيما» و«كواباتا». والعناصر المشتركة لا تلغي الاختلاف لا بين النصوص ولا بين الأنواع، والقول بوجود الشكل الغربي للرواية باعتباره الشكل الوحيد والكامل والنهائي قول لا يعبر عن واقع حال الرواية في العالم، وهو من الآثار الخاصة بتمركز الفكر الغربي، وسيطرته على الوعي النقدي.

ينتهي «تيمور» إلى بيان الخصائص التي يتّصف بها الموروث السردي، وهي عنده: دقّة الوصف، وروعة التصوير، وبراعة الحوار، القدرة على استنباط الحقائق، واكتناه السرائر، وروح الفكاهة والمرح، وتصوير مرافق الحياة الاجتماعية ومظاهرها وما طبعت عليه النفوس من أخلاق وشمائل، وذلك في صراحة ووضوح، وفي غير محاشاة من حياء مغتصب، وتكلّف مجتلب، ووقار زائد مصنوع، وتلقّط العجائب والغرائب، وتعقيد ألوان الشذوذ في أحداث الحياة على تخالف العصور، وفي أصناف الناس على تباين الأجناس والكشف عن عقليات العرب وعقائدهم في الإيمان بالغيبيات وبما وراء الطبيعة، وشيوع العبرة، واحتفالها بأنماط تعبير مختلفة، كالجزالة اللفظية، وتلاحم النسج، أو السلاسة وعذوبة التعبير، أو الاستفاضة منه في لوصف والتصوير، وأخيراً تطويع اللغة للأداء في بلاغة ونصوع. وختم «تيمور» قائلاً: «لا مرية في أنّ كثيراً من هذه الخصائص يعدّ من مقوّمات القصص الفني، ومن أركانه وإسناده، وقد كان بعض هذه الخصائص عدّة قوية لأدب القصّة الحديثة، تمهد الطريق، وتؤنس الساري، وتبعث في أقلام القصاص والمحدثين حياة»[43].

8. الريادة واستثمار مناخ المرويات السردية

ذهب «إبراهيم السعافين» إلى أنَّ الرواية العربية في نشأتها قد «تأثرت بالذوق الشعبي تأثرا بيّنا يقطع بأنَّ الظروف الاجتماعية المختلفة ومنها طبيعة العصر، ونوعية القارئ ومكوناته الثقافية، وموروثاته الاجتماعية أملت على الروائيين استلهام الأعمال

---

(43) م. ن. ص 77-80.

الروائية الشعبية في نتاجهم، كما أوحت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك في مستوى الأعمال المترجمة، وفي التصرّف بها لتوائم الذوق الشعبي السائد»[44]. وهذا المنطلق سليم؛ لأنّه قد كشف عبر الدراسة التحليلية المقارنة والتفصيلية وجه التماثل بين العناصر الفنية الخاصة بالرواية وتلك الخاصة بالمرويات السردية، ولم يهمل السياق الثقافي الذي بدأ فيه نوع من النهم الحثيث في استثمار الوظيفة التي كانت المرويات السردية تقوم بها، وطغيان الأشكال السردية على المحاولات الأولى للرواية في القرن التاسع عشر، . ويمضي «السعافين»: «من المستغرب حقا أن نفترض أنَّ الرواية العربية نشأت وتطوّرت على خطى الرواية الغربية، مع أنَّ احتمالات الخطر تبدو كبيرة حين نضع في الاعتبار أنَّ مغامرة المبدع في عالمه خلال حركة المجتمع والنفس والفكر والثقافة هي مغامرة لا تصح في الأغلب إلاَّ في سياق حضارته. وإذا كانت حضارته ليست معزولة عن حركة الحضارة العالمية إلاَّ أنّها ليست بالضرورة متماثلة مع العالم الذي يغامر فيه كتاب الرواية الغربية»[45].

يضعنا هذا العرض بازاء نتيجتين مهمتين، أولاهما: ما يصطلح عليه «السعافين» بـ«استلهام الأعمال الروائية الشعبية» وثانيتهما: عدم افتراض التطابق بين «خطى الرواية العربية ونظيرتها الغربية»، وهاتان النتيجتان تفضيان إلى فكرة جوهرية تريد تأكيد خصوصية النشأة، ولكن القول بفكرة الاستلهام قد تصرف الانتباه إلى ثبات الأصل المُستلهَم، وكأنَّ الرواية استعارت موضوعات المرويات السردية، دون الإشارة إلى تفكّك أبنيتها وأساليبها، ومع أنَّ هذا ليس خطأ في حدّ ذاته، لكن الأمر المثير للانتباه أنَّ «السعافين» يصطلح على تلك المرويات السردية بـ«الأعمال الروائية» على غرار ما قال به «فاروق خورشيد» من قبل، فكأنّه بذلك يدرجها في النوع الروائي. والحقّ فقد كان مصيبا في موضوع الاستلهام فالآداب السردية والمسرحية العربية خلال القرن التاسع عشر كانت تسبح في فضاء المرويات والمدونات القديمة، كما سنبين بعد قليل. وعلى الرغم من هذا فـ«السعافين» يرفض وجود شكل سردي عربي أصيل وثابت يجهّز الرواية بحاجاتها الشكلية، وهي في طور نموّها الأول: «علينا ابتداء أن نرفض الادعاء بإمكانية وجود شكل عربي «أصيل» نحيل إليه باعتباره إطارا مرجعيا، ونستلهمه على أنّه صيغة نهائية منجزة متشكّلة، إذ إنَّ الرواية العربية لا تبحث عن صيغة متشكّلة في

---

(44) إبراهيم السعافين، تطوّر الرواية في بلاد الشام، بيروت، دار المناهل، 1987، ص 75.

(45) إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد، عمان، دار الشروق، 1996، ص 14.

الماضي لتعود إليها، وإنما تحاول أن تحقّق ذاتها في كل عمل بتعدّد المبدعين وبيئاتهم وتياراتهم الفنية والفكرية، وبتعدد مراجعهم بامتدادتها في التراث القديم، وفي صورها الحيّة، فالرواية العربية الحديثة في سعيها إلى الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل السير الشعبية، وكتب الأنساب، والطبقات، والتراجم، وكتب الرحلات، والمقامات، وأعمال المتصوفة، وكتب التاريخ والتراث الشعبي، مثل: حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها. ينبغي ألاَّ تعدّ عودة إلى الماضي بحثا عن شكل عربي أصيل، أو عودة إلى أشكال منجزة، مثلما ينبغي ألاَّ تعدّ صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية، ويمكن أن يستغني بها الكاتب عن صورة أخرى، أو مجالات أخرى، وإنما تبقى هذه المحاولة اتجاها فرديا أو جماعيا يحقق حاجة فنّية تقتضيها أعمال بعينها حين يحس الكاتب بأنَّ إيقاع هذا العمل لابد أن يتشكّل تشكيلا معينا، وهو فوق ذلك حرّ في تنويعاته على هذه الصورة سواء أكانت غلالة رقيقة أم كانت جزءا أساسيا تتمثل في لحمة النسيج وسداه.. وينبغي ألاَّ نفاجأ تبعا لذلك، حين يطالعنا أديب بعمل آخر لا يحيلنا إلى مرجع تراثي؛ لأنَّ إيقاع العمل يتطلب تشكيلا خاصا»[46].

لم ينحصر البحث في هذا الموضوع في نطاق التخصص الدقيق، إنما انخرط فيه مع الزمن مجموعة من الروائيين، منهم «جمال الغيطاني»، وهو من الساعين - في رواياته - إلى بلورة ملامح عربية خاصة لفنّ الرواية، تكون مستوحاة من المرويات السردية العربية الموروثة، فقد ذهب إلى أنَّ هناك «جذوراً للرواية في التراث العربي نجدها في عدة مصادر، تلك التي أسّميها المصادر غير المباشرة، منها مثلاً طرق القصّ والرواية في كتب الرحلات، وفي كتب التراجم وفيها موسوعات ضخمة جداً في الأدب العربي ترجمت لآلاف الشخصيات مثل وفيات الأعيان لابن خلكان، والوافي بالوفيات، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، والمنهل الصافي... نجد طرقاً للقصّ والتعبير في هذه الكتب ينفرد بها الأدب العربي. وهناك كتب «الخطط» وهناك كتب الرحلات، وهناك كتب التراجم الذاتية وأشهرها كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ.. وهناك قص مباشر من الملاحم: عنترة بن شداد، سيف بن ذي يزن، الأميرة ذات الهمة، الزير سالم، الظاهر بيبرس»[47].

يرى «الغيطاني» أنَّ الرواية العربية اشتقت من مصادر غير مباشرة هي: كتب

(46) م. ن.، ص 17.

(47) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، طرابلس، الدار العربية للكتاب، ص 110.

الرحلات والتراجم والخطط وغيرها، ومصادر مباشرة هي: السير الشعبية التي يصطلح عليها بـ«الملاحم». ولذلك فالرواية تطوّر طبيعي للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي، وهي تدرّج متواصل أخذ شكله الحالي بعد أن مرّ بمراحل كثيرة، ويذهب إلى أنَّ الدارسين لم يكشفوا الصلة الداخلية بين الرواية وتلك المرويات «لأنَّ هناك انقطاعاً حدث بين التراث العربي القديم وبين الثقافة العربية الحديثة. فجوة حدثت بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وتوجّه المثقفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر. وتصاعد ذلك في القرن العشرين. كل ذلك أدّى إلى إحساس عميق بالدونية تجاه الثقافة الغربية لدرجة الاعتقاد أنَّ الكثير من المثقفين في العالم العربي لا يتعاملون مع «ألف ليلة وليلة» بنفس المستوى الذي يتعاملون به مع «موبي ديك» أو «يوليسيس» لجيمس جويس أو سواه من كبار الكتاب العالميين»[48] وعلى هذا فهنالك «جذور للرواية العربية في التراث العربي قبل «زينب» بكثير». فهذه الرواية، هي «أول رواية عربية بالقياس إلى الرواية التي استقر عليها الشكل في الغرب والتراث الغربي» وهي «مستوحاة من الغرب لدرجة أنَّ الريف الذي وصفه (= هيكل) في الرواية تشعر أحياناً وكأنّه ريف أوروبي» وبسبب التأثير الواسع النفوذ الذي مارسته الثقافة الغربية، فقد شاعت الأشكال الأدبية فيها، وعمّمت، ووجدت قبولا لدى أولئك المتأثرين بها، وما أن أدخل «هيكل» هذا الشكل الغربي، إلاَّ وحذا «توفيق الحكيم» حذوه في روايته «عودة الروح» التي كانت بمثابة تدشين لهذا الشكل الروائي الجديد الذي أرسى «هيكل» قواعده في «زينب».

ينتهي «الغيطاني» إلى التأكيد بأنَّ «نجيب محفوظ» قد سار في الاتجاه نفسه، وهو «تأسيس رواية عربية حديثة مستندة إلى القيم الجمالية المستمدة من الأدب الغربي. فعندما فكّر في كتابة «الثلاثية» درس رواية «النهر» التي تتعرّض لعدة أجيال مثل «الفرون بروك» لـ«توماس مان». وكان ينمّي الرواية العربية في هذا الاتجاه»[49]. هذا الاتجاه الذي فرضته جملة من المقتضيات الثقافية المتصلة بالحضور الغربي في الثقافة العربية الحديثة، يقابله الاتجاه المتّصل بالتراث الأدبي العربي، والذي بدأ يسفر عن وجهه، ويستأثر باهتمام ضئيل، ففضلاً عن جهوده، يضيف «الغيطاني» جهود نخبة من الروائيين العرب الذي بدأوا في إحياء تقاليد السرد العربي، وتطويره، وتوظيفه في

(48) م. ن. ص 111.
(49) م. ن. ص 145.

نصوصهم، منهم على سبيل المثال: «إميل حبيبي» في روايته «الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» و«محمود المسعدي» في روايته «حدّث أبو هريرة قال» و«صلاح الدين بوجاه» في روايته «النخّاس».

يلزم الآن بعد عرض هذه الآراء ومناقشتها العودة إلى المناخ الثقافي للقرن التاسع عشر، عودة تأخذ بالاعتبار الصورة الكلّية للنشاط الثقافي في تلك الفترة، وبخاصة في مجال الأدب السردي والمسرحي والتعريب، وسنجد أننا في مناخ مشبع بنكهة المرويات والمدونات السردية العربية القديمة، ففي الوقت الذي طبعت فيه المقامات والسير الشعبية والحكايات الخرافية وقصص الأمثال وقصص الحيوان وكتب الأخبار الكبرى نجد انقساما واضحا حولها، وهو انقسام بين مقلّد لها كـ«البربير»، و«المنيّر»، و«نيقولا الترك»، و«الآلوسي»، و«الأحدب»، و«اليازجي» و«عبد الله فكري»، وبين من يرى استحالة بعث تلك الآداب كما هي، وفي مقدمتهم كتّاب الرواية كـ«الخوري» و«مرّاش» و«البستاني» و«زيدان». وفي الحالتين يلمس أثرها وقوتها في توجيه الذائقة العامة، وخلال هذه الفترة بدأ حراك ثقافي لا يخفى يغيّر من وظائف الآداب، ويعيد النظر في الموروث منها، ويدعو إلى أدب جديد معبّر عن طبيعة العصر، وقادر على تمثيله، ويمكن القول: بأنَّ حركة إحياء وحركة انهيار متزامنة قد عرفت خلال القرن التاسع عشر، والإحياء نوع من ردّة الفعل على انهيار النسق العام للآداب العربية شعرا ونثرا، وهو أمر لا يخص الأدب العربي في تلك المرحلة، إنما يخص الثقافات والآداب بشكل عام، فحراك التغيير يُنشّط بالمقابل الحس الأدبي العام عند أولئك الذي يعتقدون أنَّ لواء المحافظة على القيم الأدبية والثقافية الكبرى قد أوكل لهم، وبخاصة أنَّ وعيهم الثقافي قد تشكّل في إطار الآداب القديمة، فتنشأ حركات إحياء تعبر عن الرفض الرمزي والضمني للتحديث، وضمن هذا التصوّر تُدرج جهود كتّاب المقامات العرب وشعراء الإحياء في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ويبدو أنَّ حركات الإحياء تعجّل بانهيار الآداب التقليدية بدل إحيائها والمحافظة عليها؛ لأنّها تغيّب الحساسية التاريخية التي تستشعر التغيير، وتأخذ به كمسار لابد منه، فتضع الآداب في مواجهة حاجات مختلفة وجديدة غير مؤهلة لها، وحينما تخفق تلك الآداب التي تشكّلت في ظروف تاريخية مختلفة عن الوفاء بوعودها في التعبير والتمثيل ضمن الحالة الجديدة، تزداد تأزما وانغلاقا، الأمر الذي يؤدي إلى انهيارها في نهاية المطاف، هذا من جانب، ولكن من جانب آخر، لايمكن تصوّر انحسار أثر الآداب القديمة في سنوات وعقود فالأمر قد يستغرق في بعض الحالات عدّة قرون، وبخاصة إذا كانت

تلك الآداب عريقة وراسخة وغنية ومتنوعة، وعلى العموم تتزامن حالة إحياء مع حالة انهيار، ويقع تفاعل غير منظور يقود أخير إلى ظهور آداب جديدة، وأنواع أدبية مختلفة.

شهد الأدب العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هذه الحالة، ففي الوقت الذي كانت الأشكال الجديدة تظهر ببطء واضح، كانت الأشكال القديمة تتوارى شيئا فشيئا، وبين حالة ظهور الجديد وانحسار القديم كانت تتهاوى القيم الملازمة للآداب القديمة، وبالكاد تتبلور قيم مختلفة تتّصل بالمحاولات الجديدة، وفي جميع الحالات كان يجري تكييف للأشكال القديمة، أو تغيير جزئي أو كلي في عناصرها وموضوعاتها وأساليبها والقيم العامّة الحاضنة لها، فالآداب الجديدة لا تنشأ من فراغ، ولا يمكن أن تستعير مكوناتها من خارج السياق التي تنتمي إليه. تتشكّل النصوص الأدبية، وتتراكم، فتندرج ضمن أنواع خاصة بها دون أن تنقطع عن سياقاتها، لكنها لايمكن أن تتشكّل، وتتراكم إلاَّ إذا رفضت الأطر التقليدية لذلك السياق، والاحتجاج على قيوده، والتمرّد على القيم التي تحول دون تطوّره، فالجديد يعيش لمدة طويلة بين اتصال مع القديم وانفصال عنه، اتصال سياقي وأخلاقي ودلالي عام، وانفصال شكلي وأسلوبي وبنائي خاص، ويمر وقت طويل قبل أن ينتزع الجديد مشروعيته الكاملة في كل شيء، فيُعترف به. هذا الوصف ينطبق -في رأينا- تماما على حال الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بل هو وصف أُشتق من واقع حال تلك الآداب.

كانت النصوص الروائية والمسرحية المؤلّفة والمعرَّبة في القرن التاسع تدور في أفق مشبع بالآداب القديمة، من الصحيح أنّها أعادت توظيف كثير من عناصر المرويات السردية، لكنَّ الأصح أنّها، وطوال تلك الحقبة، كانت تستعير كثيرا من أساليبها وموضوعاتها من ذلك الموروث العريق الذي لم يكن أمر التخلّص منه سهلا. وعودة إلى روايات «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش الحلبي» و«سليم البستاني» و«جورجي زيدان» تكشف بلا مواربة الدرجة التي تتصل بها تلك الروايات بالملامح العامة للمرويات السردية، سواء في الأساليب، وبناء الأحداث، وبناء الشخصيات، أو في الأهداف العامة، وحتى الوظائف الاعتبارية القيمية. وبالمقابل نجد عددا لا يحصى من الروايات والمسرحيات تستعير موضوعاتها من داخل تلك المرويات والمدونات، فقد كانت شرعية الآداب القديمة قادرة على إضفاء قيمة على الأعمال المحاكية لها، فالأعمال الروائية الأولى «اتجهت الوجهة الحقيقية للفن القصصي الحديث وذلك

بتمثّلها جوّ القصص الشعبي وأسلوب بنائه»[50]. ومن ذلك وضع «أحمد شوقي» روايته «عذراء الهند» التي صدرت في الإسكندرية في عام 1897، كما يقول «جيب»: «على طراز الحكايات الشعبية التي تعرف بالحواديت.. وقد ورثت عمّا سبقها من القصص الشعبي روح الحركة والمخاطرة»[51].

وذهب «الهواري» إلى أنَّ وجود الشعر في الروايات «بقية متلكئة من بقايا الشعر الملحمي الذي انحدر من الملاحم الشعرية الخالصة الذي أصبح جزءا أو مقوّما رئيسيا في البناء الفني للسير الشعبية، ومعنى هذا أنَّ العودة بالمنحى التاريخي لشيوع هذه الظاهرة في روايات التسلية والترفيه واحتفال النقاد بها... يقف بنا أمام المصدر التاريخي لهذه الظاهرة المستمدّة من الأدب الشعبي»[52]. وكانت «ألف ليلة وليلة» مصدرا أساسيا استلهمه مارون النقاش وأبو خليل القباني، ثم في مرحلة لاحقة طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، واستمرّ إلى سعد الله ونّوس وغيره من كتاب الرواية والمسرح في نهاية القرن العشرين، وأثّرت سيرة عنترة في محمد فريد أبو حديد ومحمود تيمور وأحمد شوقي، وألهمت المقامات كلا من اليازجي والمويلحي وحافظ إبراهيم، ولا تكتمل الصورة إلاّ إذا بينا حالة المسرح في تلك الفترة، والدرجة التي صاغت بها المرويات والمدونات السردية طابعه العام، فالمسرح والرواية مقترنان في القرن التاسع عشر أشدّ الاقتران ببعضهما، إلى درجة كانا يشتركان بالمصطلح نفسه كما مرّ بنا، إلى حد يصعب فيه التمييز بين النصوص الروائية والمسرحية في الفهارس بسبب ذلك، فمصطلح رواية يشمل الاثنين، وفي مرّات قليلة تميّز المسرحية عن الرواية بالقول إنّها: رواية تمثيلية أو تشخيصية.

يؤكد «سليم النقاش» أنَّ قريبه «مارون النقاش» (1817-1855) درس المسرح الأوروبي، ثمّ عاد إلى بلاده وحينما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهةً، فجعل الرواية الواحدة (=المسرحية) شعرا ونثرا وأنغاما، عارفا أنَّ الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة، والأنغام تُطرب، وذلك استجابة للذوق السائد. ولم يقتصر الحال على تحوير الروايات المقتبسة لتوافقه، إنما

---

(50) السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 28.

(51) دراسات في الأدب العربي، ص 84.

(52) احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص 99.

فرض نمطا من التعبير الموافق له في الرواية والمسرح، وقد كانت المرويات التاريخية والشعبية كنزا استثمر من الروائيين والمسرحيين فقد نهل «سليم البستاني» من التاريخ، وحذا حذوه «زيدان» وغيرهم كثير، وحدث أمر مماثل فيما يخص التأليف المسرحي في الحقبة ذاتها الأمر الذي يؤكد تلازم الظواهر الأدبية المتعاصرة لأنها تمتثل لسياقات ثقافية واحدة، فأول ما عرف عن التأليف المسرحي هو إعادة تكييف المرويات الشعبية، وقد بدأ بذلك «مارون نقاش» منذ عام 1849 بمسرحيته «أبو الحسن المغفّل» المستوحاة من «ألف ليلة وليلة» ثم قام بعد ذلك «أبو خليل القباني» باقتباس ثلاث مسرحيات عن الأصل نفسه، هي «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أنس الجليس» ثم «الأمير محمود نجل شاه العجم» واستوحى منها أيضا «محمود واصف» مسرحيته «هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد» وعاد «القباني» واقتبس حكايتين شعبيتين، هما «عفيفة» و«عنترة» واستوحى «علي أنور» مسرحيته «شهامة العرب» من تلك المرويات الشعبية.

ومن حقل مجاور هو التاريخ العربي المروي بأسلوب شبيه بتلك المرويات كانت مجموعة كبيرة من كتّاب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استوحوا مسرحياتهم، مثل: «خليل اليازجي» في مسرحية «الوفاء والمروءة» و«إبراهيم رمزي» في مسرحية «المعتمد بن عباد» و«أحمد شوقي» في «علي بيك أو فيما هي دولة المماليك» و«مصطفى كامل» في «فتح الأندلس» ثم «جرجس الرشيدي» في «اللقاء المانوس في حرب البسوس». وفي مطلع القرن العشرين استمر أمر اقتباس الموضوعات التاريخية على يد «محمد عبد المطلب» و«محمد عبد المعطي» و«شارل اليسوعي» و«فرح أنطون».

بيّن «علي الراعي» أنَّ المسرح العربي في القرن التاسع عشر كان يستعين بالموروث الشعبي، وذهب إلى «مارون النقاش» (الرائد الأول) لما تبيّن له أنّ الشكل الغربي للمسرح لم يتثبّت في الثقافة العربية، ويصعب عليه البقاء لقواعده المختلفة عمّا ألفه العرب، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص، وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر المروي[53] أما «أبو خليل القباني» (الرائد الثاني) فكان يعتمد «اعتمادا واضحا على القصص الشعبية التي كان قصاصو المقاهي يقصّونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبية في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرا هاما من عناصر

---

(53) على الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، 1980، ص 55.

مسرحه»[54]. وكنّا أشرنا إلى أن مسرحية «روميو وجوليت» تحول الحوار فيها إلى شعر جمع خصائص شعر الغزل العربي، وأن مسرحية «طرطوف» التي عرّبها «محمد عثمان جلال» جسّدت الهوية المصرية بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملا غير مصري، وهكذا، وفي خط مواز للجهود الروائية طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ظهرت نصوص مسرحية كثيرة قامت بالدور نفسه في تمثيل المرجعيات التاريخية والاجتماعية، واستدعت اعتماداً على كثير من الصيغ الأسلوبية الجاهزة المناظرة لصيغ المرويات الشعبية، جملة من الوقائع والأحداث التاريخية، وتركيبها بحبكات ساذجة و ملفقة أحياناً، فتبدو المشاهد مفكّكة، وروابطها ضعيفة وواهية، ويسودها الهدف الاعتباري واللهجة الخطابية المباشرة، وفي ذلك تندرج مسرحيات «مارون النقاش»، و«أبي خليل القباني»، و«يعقوب صَنُوَع»، و«سليم النقاش»، و«نجيب الحداد»، وعشرت عيرهم.

ويمكن الوقوف على مسرحيات الشيخ «إبراهيم الأحدب» (1826-1891) بوصفها أنموذجاً دالا على ذلك: فهو في المسرح مثل «جورجي زيدان» في الرواية، فكلاهما بالغ في استثمار التاريخ العربي القديم، و أعاد تركيب بعض أحداثه على خلفية من حكايات الحب الرومانسية كوسيلة للإثارة وجذب الانتباه، وكلاهما كان غزير الإنتاج. ومن هذه الناحية يعتبر «الأحدب» أحد أكثر كتّاب المسرح إنتاجاً في القرن التاسع عشر، وجلّ مسرحياته اقتباس لأخبار ومرويات شائعة في كتب الأدب والتاريخ، فقد كتب عن: ابن زيدون وولّادة، وديك الجن، والمنخل اليشكري والمتجرّدة، وأبي نواس وجنان، وعروة بن حزام وعفراء، ومجنون وليلى، وقيس ولبنى، وجميل وبثينة، وكثير وعزة، والزباء وجذيمة الأبرش، وكسرى أبرويز وشيرين، ومزدك، وغير ذلك من الحكايات المتناثرة في كتاب «الأغاني» وغيره من مصادر الثقافة العربية. ومع أنَّ «الأحدب» يتردّد في مسرحيته «المعتمد بن عباد» ولا يجرؤ على ضم نفسه إلى فئة الكتاب الكبار: «إني لا أُذكر مع من غبر من علماء الإنشاء، ولا يرفع لي في معسكر فريق الأدب لواء»[55]. لكنه سرعان ما يتنفّج على عادة القدماء، فيقول في مقدمة مسرحية «يزيد بن عبد الملك مع جاريته حبابة وسلامة»: إنّه سيطرب بها السامع، فكل فصل فيها شمس في أفق المحاسن «وقد بالغت في إتقان مباني عباراتها، وتهذيب

---

(54) م. ن. ص 56.

(55) الشيخ إبراهيم الأحدب، مسرحيات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، 1985، ص 10.

معاني براعاتها، وأودعتها من بدائع شعري، وروائع فرائد نثري، ما يشنّف الأسماع، ويخف على الطباع»[56]. وتأخذه هذه النزعة، فيمضي بها إلى نهايتها في مسرحية «عبد السلام الحمصي» الملقب بديك الجن مع زوجته ورد. فيقول: «أما بعد فهذه بدائع أسجاع، وروائع غرر تشنف دررها الأسماع أنشأتها رواية (= مسرحية) محزنة جميلة، رقّت معانيها مع أنّها جليلة، ضمنتها أخبار ديك الجن. المعروف بعبد السلام، ذاك الذي كان جنونه من فنون الغرام» وينتهي إلى القول: «أودعت في هذه الرواية (=المسرحية) ضروبا من الآداب، ونكتاً تروع بدائعها الألباب. . . وقد بالغت في تهذيب مبانيها، وتنقيح درر معانيها، راجياً أن تقع موقع القبول عند فريق الأدب، الذين ينسلون إلى حضور ناديه من كل حدب»[57].

هذه المقدّمات التي وضعها «الأحدب» لمسرحياته لا تكشف فقط درجة التواصل مع الموضوعات المستعارة من المظان الأدبية والتاريخية القديمة، إنما أيضا درجة المحاكاة الأسلوبية، وبخاصة السجع الذي يعتمده «الأحدب» بكثافة تكشف ضعفا ظاهرا. وتقوم المشاهد (= يصطلح على المشهد بالواقعة) على حادثة حوارية ثابتة بين شخصين أو أكثر والوسيلة المفضلة والمهيمنة أما الشعر أو النثر المسجّع الذي يستعيد تقاليد الصنعة التعبيرية، وأسلوب بناء المشهد المسرحي والوسيلة الحوارية يخفقان في تنمية الصراع الدرامي بين الشخصيات، ويكاد يقتصر الأمر على تبادل الحوارات وإنشاد الأشعار، وتغيب تماما الخلفية الاجتماعية والنفسية للأحداث، وتتراصف المشاهد بعضها إلى جوار بعض.

خلص «محمد يوسف نجم»، محقّق مسرحياته، إلى أنّه لم يعن برسم الجو التاريخي، وهو جزء أساسي في بناء المسرحية التاريخية، واكتفى بمجالس الغناء ومواقف الإنشاد التي تعددت في كل واقعة. حتى جاءت المسرحية كأنّها أوبريت. وكان قدوته في ذلك «مارون النقاش» في مسرحية «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» و«السليط الحسود». أما أسلوب المؤلّف فقد قام على السجع المثقل بأنواع البديع من جناس وطباق وتورية وتضمين واقتباس وإشارة. و«لاشك أنّه كان بارعاً شديد البراعة حتى ليعتبر من أعلام المنشئين البديعين في تاريخ النثر العربي، وشتان بين نثره البليغ المحكم ونثر مارون النقاش الركيك الغث»[58].

---

(56) م. ن. ص 183.

(57) م. ن. ص 287 - 288.

(58) م. ن. ص 26.

إنَّ مسرحيات الأحدب ومجايليه الذين ذكرنا بعضهم، وقفت على حدود التغني الوجداني والاعتباري بالحدث المنتزع من سياق تاريخي محدّد، وبهذا جرى تمثيله بشفافية كبيرة فصلته عن زخم ذلك السياق ومرجعياته ودوافعه والمؤثرات الخارجية والداخلية المتصلة به، وحتى لو اهتمت بالحاضر، كما هو الأمر مثلاً عند «يعقوب صَنوع»، فإنَّ اختزال الحاضر إلى قيم اعتبارية تجريدية يجعله منفصلاً عن حقيقة الواقع كما هو. ولهذا كانت عملية التمثيل في هذه الحقبة غاية في الشفافية لأنّها لم تكن قادرة على التعبير عن المرجعيات بكل تداخلاتها وتفاعلاتها الثقافية والاجتماعية. كان النتاج الأدبي غزيرا في القرن التاسع عشر، وقد نهضت فنون الرواية والمسرحية بالوظيفة التي كانت تقوم بها المرويات السردية من قبل، ولم يكن «عبد المحسن طه بدر» مخطئا حينما أكد على أنَّ الروايات بدأت تحل محل المرويات السردية؛ لأنّها تستجيب لرغبات العامة، فصارت تلك الروايات تقلدها وتنسج على منوالها(59).

9. خاتمة

رأينا كيف تقاطعت تصوّرات الباحثين والروائيين العرب حول موضوع النشأة والمؤثرات بين قائل: إنَّ شكل الرواية مستحدث لم يعرف في تاريخ الأدب العربي، وإنّه غربي دخل إلى الأدب العربي، كما دخلت كثير من معطيات الثقافية العربية، وليس ثمة ضير في استعماله، فالأشكال لا هويات لها، وبين قائل: إنَّ الرواية العربية تطوّرت عن المرويات السردية العربية القديمة، وإنّها خطت بها على سبيل التطوّر الطبيعي خطوة إلى الأمام، وبين قائل: إنّها نتاج عملية الدمج والتفاعل واللقاء الذي تم بين الثقافتين العربية والغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفيما يتأسى بعضهم على غلبة العناصر الغربية في تحديد شكل الرواية، وانحسار العناصر العربية الأصلية، يرى آخرون أنَّ وسيلة التعبير مشاعة، وأنَّ هذا الشكل الذي تطوّر في الغرب، وأثبت صلاحيته، بما جعله يظهر نوعاً أدبياً ذا أهمية استثنائية، قد لاقى قبولاً لدى رواد الرواية العربية، فأخذوه دون ممانعة، فمنح هذا الشكل شرعيته في الأدب العربي الحديث.

---

(59) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 117.

الفصل الخامس

المدوّنة السردية في القرن التاسع عشر

1. مدخل

تكشف خارطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيما لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنَّ تلك المدوّنة السردية شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيرا عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها. تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة، واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية، وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك، وليس خافيا أن ذلك استغرق زمنا طويلا. لا يعتبر اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه، والثقافة بشكل عام، فيما بعد.

2 . الخوري و«ويْ إذن لست بإفرنجي»: انتزاع الريادة السردية

في سياق تحليل المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر، لايمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به «خليل الخوري» (1836–1907) صاحب جريدة «حديقة الأخبار» ومؤسسها، الذي وصفه «مارون عبود» بأنّه «أوّل رواد التجديد»[1]، فقد تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858، ولعلّ أول رواية مؤلّفة نشرت فيها هي رواية «البرّاق بن روحان» التي لم يرد ذكر لمؤلّفها، وبدأت في الظهور اعتبارا من العدد 40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام «الخوري» إلى نشر الروايات المعرّبة بداية برواية «المركيز دي فونتاج» التي بدأ نشرها في العدد 52 من السنة الأولى 1858 ثم أعقبتها رواية «الجرجسين» بداية من يوم السبت الموافق 28 آذار/ مارس 1859. وكلا الروايتين من تعريب «سليم نوفل». وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال «فصل في بادن» ورواية «بولينه موليان». وإبّان المدة التي كانت تنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ «الخوري» ينشر روايته «وَيْ. إذن لستُ بإفرنجي» التي ظهر فصلها الأول في العدد 93 الصادر يوم الخميس 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1859 وقدّمها «الخوري» قائلا: «إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: ويْ. إذن لست بإفرنجي» ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة، والثانية المقدّمة[2]. وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في 162صفحة، وذلك في عام 1860.

يكشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار بصورة كاملة، وهي أنَّ «الخوري» قرّر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام «حديقة الأخبار» بالمعرّبات، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع آنذاك في تلك الفترة المبكّرة، بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات إلا عن نص معرّب واحد قبل ذلك، هو «مطالع شموس السير في وقائع كارلوس الثاني عشر» لـ«فولتير» وهو تعريب

---

(1) مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، دار مارون عبود، مج2، ص 113.

(2) تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية بيروت مصورة على ميكرو فيلم، وقد تم الاطلاع عليها ومراجعتها مباشرة.

لنص ذي صبغة تاريخية أكثر منها سردية – تخيلية، وعن هذا الأمر يتأدّى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات، ويتقدّم «الخوري» نفسه لذلك في روايته، فكأنّه بذلك يريد لفت الانتباه إلى أهمية التأليف الروائي وضرورته. وإذا أُخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام «الخوري» على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعيا أوليا بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد على أنَّ المعرّبات التي ظهرت في «حديقة الأخبار» خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعى فيها الدقة والأمانة.

لم ينقطع «الخوري» كثيرا عن أساليب التعبير الموروثة، كما حدث لمعاصره «فرنسيس مرّاش»، لكنهما يشتركان في تكريس النصّ لغايات اعتبارية، وهو أمر لازم السرد القديم، وتكشف لغته في بداية الأمر نوعا من الامتثال للأسلوب التقليدي، لكن ذلك لم يثبت إلى النهاية، على أنّه - شأن جميع الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والشطر الأعظم من النصف الأول من القرن العشرين - ظل معنيا بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، كما نجد ذلك عند «سليم البستاني» و«جورجي زيدان» و«هيكل» وغيرهم؛ إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث كجزء من النصّ، كما هو شائع في ذلك الزمان، فالرّاوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجّه الأحداث على نحو مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، كقوله، على سبيل المثال، في الفصل السابع: «لاشك أنّك، أيها المطالع العزيز، قد نظرت بالعيان كلّما (كذا) شخّصناه لك من الصفات والسمات حيثما قد أطلنا بك المقام في هذه المدينة التي قد سلبت منّا قيمة الزمن، كان يجب ألاّ نصرفها لو سلكنا على مبادئ التوفير. لقد جاء الوقت الذي صار ينبغي به أن نرحل قبل أن تمنعنا نبال الأمطار، ومعامع الأنوا (كذا)، لأننا قد قطعنا بها رأس الخريف وذنبه فهاجمتنا أقدام الشتا (كذا) بجيوش الغيوم التي راحت تكسي بنات السما (كذا) بنسيج قطنها المندوف المتراكم في ساحة الفضا (كذا) مبتهجا بعلايم الأمان حيثما لا تقدر أن تتوصل إليه يد الشجار الطويلة فتخطفه إلى بطون السفن الإنجليزية. . . لكن قبل أن تشغلنا أهبة السفر يجب أن تفتكر إلى أي مكان نوجّه خطواتنا، فأظنك ترغب المسير إلى دمشق، لكن هذه المدينة لا يوجد بها شيء نحدّق به (كذا) بأبصارنا إليه لأنّ يد التفرنج لم تدن منها بعد، فلم تزل على أصل فطرتها العربية»(3).

---

(3) خليل الخوري، وي. إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد 102 الخميس الموافق 15 كانون الأول / ديسمبر 1859.

هذه السلسلة المتواصلة من الصيغ البلاغية التقليدية انتشرت في تضاعيف النصّ، وقد بدا التعسّف واضحا في التسجيع، مع ميل لا يخفى نحو التبسيط اللغوي الذي يقترب إلى العامية أحيانا، وتلك الصيغ ترد ضمن خطاب موجّه إلى المتلقّي، يستخدم كوسيلة سردّية لتغير مسار الأحداث والأمكنة، لكن المؤلّف يستثمر الموقف ليعلن عن أفكاره الشخصية، ومنها التأكيد على عدم تفرنج دمشق. وفي ظلّ سياق ثقافي مازال في بداية تطوّره ليس من الممكن تصوّر انقطاع كامل عن الموروث الأسلوبي من جهة، ولا التخلي عن القيمة الاعتبارية للنصوص المكتوبة من جهة ثانية. فقد جاءت الرواية العربية الأولى بصورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات[4].

تعنى رواية «الخوري» باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها، فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه شأن غيره من الكتّاب إلى الاهتمام بالبعد الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلّف. والملاحظة التي تفرض حضورها هنا خاصة باللغة والأسلوب وطريقة السرد؛ فقد كان «الخوري» انتقائيا في ألفاظه، وذلك حال دون السلاسة التعبيرية التي ظلّت تلمس بوضوح إلى عقود بعد «الخوري»، ولكنّه هيّأ للتخلّص من الصيغ الجامدة في النثر المتصنّع، وإن لم يفلح كثيرا في ذلك، وجاء أسلوبه أقرب إلى محاكاة الأساليب الشائعة في المرويات السردية، لكنّها أكثر عناية في اهتمامه بالصورة الفنية. ومرجع ذلك الاختلاف الذي يظهر بين الأداء الشفوي في تلك المرويات والكتابي في رواية «الخوري»، وأخيرا وضعت رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» السُنن الأولى للسرد الذي تتداخل فيه، في وقت واحد، مسارات السرد الحكائي وتعليقات المؤلف، ثم العناية البالغة بالحركة والتنقل وقلة الاهتمام بالبعد الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للوقائع بدقة، وخضوع العلاقات بين الوقائع للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الأحداث، وهذه السُنن اللغوية والسردية المستعارة بمجملها

(4) أنظر كتاب «خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة» جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910، ص 29.

من المرويات السردية ستلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

3. «المرّاش» و«غابة الحق»: دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة

في الفترة التي كان «الخوري» قد نشر روايته، كان «فرنسيس مرّاش الحلبي» (1835–1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي «غابة الحق» التي صدرت في عام 1865، وكان «مرّاش» قد أصدر قبل ذلك في عام 1861 كتابا يستعين بالسرد وسيلة له، وهو «درّ الصدف في غرائب الصدف» ثم أصدر بعد «غابة الحق» بعامين كتابه «رحلة باريس» وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية إلى أنّه ظل يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته «غابة الحق» التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس. وقد اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ«مرّاش» على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر «لويس شيخو» عن ذلك بقوله: إنّه جمع في روايته بين «الفلسفة والأدب» و«أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة»[5]،

هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت «الفيكونت دي طرّازي» يقول عن الرواية: بأنّها «كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقادا دقيقا للأخلاق والعادات»[6]، فيما وصفه «الزيّات» لذلك بأنه «أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد»[7]. وما جانب «مارون عبود» الصواب حينما أكد في عام 1949، وبعد مرور 75 سنة على وفاة «مرّاش»، بأنّه كان على قصر عمره «زعيما أدبيا ترك دويّا» وأنَّ روايته «غابة الحق» التي طبعت ستّ مرات حتى عام 1990، قد كتبت على غرار «رؤيا يوحنا» كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنما هي طراز خاص، فالخيال فيها «يبلغ مداه

---

(5) لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926، ج2، ص 45 وانظر سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850–1950، القاهرة، دار المعارف، 1959، ص 42–43.

(6) الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913، ج1، ص 104.

(7) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978 ، ص 511.

الأبعد، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله، أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم وآراؤهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول. وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه خلقهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم»(8).

يتضمن رأي «عبود» جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية «غابة الحق» ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معا. وليس لنا الآن أن ننتقص من رأي «عبود»، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها، تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء، وقضية الخيال. فوجد تلازما بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية - المكانية لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلالي، سيؤكد «عبود» أنّه سياق رمزي. وبحسب المصلح السردي الحديث يمكن القول: إنَّ «عبود» كان يقصد شيئا قريبا مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنصّ، مع ضرورة التأكيد بأنَّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة «مارون عبود». وترد إشارته حول القصّ/ السرد الذي رآه سلسا مرسلا، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه «عبود» رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ«مارون عبود» يتفهّم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتهم

(8) فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990، ينظر مقدمة مارون عبود ص 10.

الرمزية، وليس لمماثلتهم نماذج واقعية، أو محاكاة للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ«غابة الحق» نصٌّ يتشكّل سرديا من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة «عبود» في أنّ «مرّاش» كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمرا غريبا عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانبا في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القراء كأنهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني للعمل الأدبي، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك.

الروائي ملزم بمراعاة السُّنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية. بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنَّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئا فشيئا صوت المؤلّف الفردي ورؤيته وموقفة الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمنا عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

وجدير بالذكر أنَّ «باختين» كان استقصى هذه الظاهرة، واعتبر أنَّ روايات «دستويفسكي»، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات «الخوري» و«مرّاش» و«سليم البستاني»، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّدا في الأصوات، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات «يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي. إنَّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنَّ أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف

وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين»[9].

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تعتبر الشخصيات أقنعة رمزية للكتّاب، ومع أنَّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلّفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات «أُمبرتو إيكو» لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاَّ في وقت متأخر. كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب. وأخيرا تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه «مرّاش»، ولم يتمكّن «عبود» من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة لـ«عبود» أنَّ «مرّاش» كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنّها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن «عبود» بين أسلوب «مرّاش» وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول «ليس للمرّاش شقشقة تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالا منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش»[10].

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ«مارون عبود» فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ - لأنّه لم يجد نظيرا لأسلوب «مرّاش» - إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما نعتبره في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمرّاش وليس نقصا، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعدا عن التصنّع، أكثر سلاسة، أكثر هدوءا، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة «عبود» إنّه مفارق للحركة اللفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي، وكل ذلك يغيب عن أسلوب «مرّاش» لأنَّ المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب «مارون عبود»: «هو متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع، يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته

(9) م. ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص11.

(10) مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص 10.

فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا»[11].

لم يتفرّد «مارون عبود» باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين، بل إنَّ هذا الحكم استقاه «عبود» من «الحمصي» الذي أكّد منذ فترة طويلة على أنَّ المرّاش «كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحيانا، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كتّاب عصره للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه «غابة الحق»»[12]. ووصف «شيخو» أسلوبه بأنه يتميّز بـ«الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته، فتجد لذلك في أقواله شيئا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة»[13]. وفسّر رشيد عطا الله الأمر قائلا «أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهريا وكسر قيود اللغة نفسها»[14].

لو نظرنا إلى أسلوب «مرّاش» في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فأننا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معا، فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاء فنيا شفافا، ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الإسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة، دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنَّ الأفكار تتلوّى أحيانا بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه - وهذه هي الناحية الثانية - أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة، فأسلوب «مرّاش» في «غابة

---

(11) م. ن. ص 11.

(12) أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص 45.

(13) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، ص 46.

(14) رشيد يوسف عطالله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عز الدين، 1985، ج2، ص 326.

الحق» يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنَّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن، في حدود علمنا، واضحة في غير «غابة الحق»، لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتفض أحيانا ليقاوم مقاومة شرسة على يد «اليازجي» و«عبدالله فكري» - على سبيل المثال- أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمرارا لأسلوب المرويات السردية فأنّه يتشكّل شيئا فشيئا بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا فأنَّ أسلوب «مرّاش» قد أدى وظيفتين معا، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقا ورونقا فكريا بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماما عن أي صياغة تركيبية غامضة لا في الأفكار ولا التعبير. ليس من الخطأ القول إنَّ أسلوب «مرّاش» كان خاصا، ومبكّرا في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه... فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامية أحيانا، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومانسي كونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلا عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطب[15]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبي الرومانسي «في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتي، إلاَّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم»[16].

تعتبر «غابة الحق» من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيرا من الروايات التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنما مجرد سلسلة من الأحداث المشوّقة، فيما تنخرط «غابة الحق» في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد

---

(15) حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، لندن، دار رياض الريس، 1989، ص 16-17.

(16) نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، مؤسسة نوفل، 1979، ص 128-129.

والصراع بين مفاهيم الحرية والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي كان شاغلا فكريا أساسيا عند «مرّاش». فهي «رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش»(17).

إنَّ التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنَّ «مرّاش» مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حوارا بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنَّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما. ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سياق تلك الحقبة التي كان الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

وتتضمن «غابة الحق» أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث. وقد وصف «روجر ألن» تلك الشخصيات بإنّها «ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية»(18).

يقوم الحلم بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي-الحالم، لينبثق عالم «غابة الحق» من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار «مرّاش» في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها. ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن

(17) فرنسيس المرّاش. ص10.
(18) روجر ألن، نشأة الرواية. أنظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، جده، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص267.

تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على «غابة الحق» قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية بالمستويات السردية التي أشرنا إليها تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية، وعن التمدن والتوحش، وأخيرا، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية «غابة الحق» ليس من دلالتها الإصلاحية، إنما من أنّها نهضت بمهام ثلاث: الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها، والثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيبا مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق، وغياب الأسباب، وأخيرا: قامت بما نعتبره أمرا على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل لهذه القضية المعقدة.

4 . سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي

في الوقت الذي عرفت فيه رواية «غابة الحق» وشاعت، كان «سليم البستاني» (1846-1884) يتأهب للقيام بتأليف أول سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربي، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته «الهيام في جنان الشام» و ظهرت ابتداء من العدد الأول من مجلة «الجنان» الذي صدر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/ يناير من عام 1870، وقد ختم الرواية بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية في أول أمرها، كما يراها «البستاني»: «إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح، إذ انني مع تراكم الأشغال، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها، فكنت أقدّمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض. وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء والعقلاء والجهلاء، ولم أترجمها عن أعجمي، ولا نقلتها عن عربي. والمأمول أنَّ الزمان يمنّ علي بزمان يمكنني من أن أقدّم لقراء (الجنان) 1871 رواية حبيّة تاريخية، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر، وكان الفراغ من

كتابتها في مدينة بيروت، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول 1870 للميلاد حساباً غربياً»[19].

تصلح هذه الخاتمة مفتاحاً للحديث عن أمور وردت فيها، وأخرى تثار ضمناً كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميتها، ويحسن أن نبدأ بما تثيره دون أن تصرّح به، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحافية والكتابة الروائية، ولم يقتصر ذلك على «سليم البستاني» وحده، أو التأليف الروائي العربي في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، كما نلاحظ ذلك عند «خليل الخوري» الذي دشّن ذلك التقليد حينما نشر روايته «ويّ. إذن لست بإفرنجي» في جريدته الأدبية الخاصة «حديقة الأخبار» كما أشرنا من قبل، إنما كان الأمر تقليداً شاع في القرن التاسع عشر. ففي الفترة ذاتها التي كان ينشر فيها «الخوري» و«البستاني» رواياتهما متسلسلة في «حديقة الأخبار» ثم «الجنان»، كان «دستويفسكي» (1821–1881) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسية، وكان يتعرض لمضايقات قضائية لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوري لتلك المطبوعات؛ الأمر الذي يفقد مصداقية وعودها للقراء، أو يحول دون تغطية صفحاتها. وكثير من فصول أشهر رواياته كتبت بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائية، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة. وهو أمر لا يرد ذكره مع «الخوري» و«البستاني»؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما.

ومعروف أنَّ «ديكنز» (1812–1870) كان أيضاً في إنجلترا يواظب في تلك الفترة، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانية، ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا، إنما شمل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، إلى درجة لا يمكن فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة –وبخاصة الأدبية –والرواية، وكان ذلك شائعاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الأدب العربي، فقد احتضنت «حديقة الأخبار» و«الجنان» و«البشير» و«حديقة الأدب» و«المقتطف» و«الهلال» و«المشرق» و«المنار» وغيرها – وكلها صدرت قبل مجيء القرن العشرين – الكتابة الروائية على نحو ما كان جارياً في العالم آنذاك، وذلك قبل مدة طويلة من

(19) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870.

الانفصال النسبي بين الصحيفة أو المجلة والرواية، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة.

ذهب باحث تخصّص في دراسة مجلة «الجنان» إلى أنّها «المجلة العربية الأولى في العالم العربي التي اهتمت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخية والأقاصيص والملح»[20]. على أنَّ الأمر المثير أنَّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريات، وذلك ما دفع بعض الأدباء، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات، إلى التفكير بإصدار دوريات خاصة بالرواية، وهي كثيرة- وقد ذكرنا بعضها في الفصل السابق في سياق الحديث عن العلاقة بين الصحافة والرواية- وكلّها ظهرت في الفترة التي أشرنا إليها والسنوات الأولى من القرن العشرين، وقد أحدثت هذه الدوريات حركة غير مسبوقة في تنشيط عملية التأليف والتعريب الروائي، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلفة ومعرّبة، وهي دون غيرها التي لعبت دوراً حاسماً في تطوّر هذا الفن وإشاعته ونشره والتعريف به. ومن المؤكد أنَّ «سليم البستاني» كان من النخبة الرائدة في هذا المجال، ففي غضون أقل من عقد ونصف من السنين، وفي سن الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربية القائمة على المغامرة والحركة.

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية «الهيام في جنان الشام» خلال الأشهر العشرة الأولى من عام 1870، فاكتملت الرواية في نهاية تشرين الأول/ اكتوبر من العام نفسه، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ بالاعتبار للاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنَّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق 1869. وما أن وافته المنية في عام 1884 إلاَّ وخلّف، في الأقل، تسع روايات جميعها نشرت في «الجنان» بين الأعوام 1870 و 1884. وهي على التوالي فضلاً عن «الهيام في جنان الشام» و«زنوبيا» التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة: «بدور» و«أسماء» و«الهيام في فتوح الشام» و«بنت العصر» و«فاتنة» و«سلمى» و«سامية» هذا فضلاً عن مجموعة من المسرحيات مثل «قيس وليلى» و«الإسكندر» و«يوسف

(20) سليم البستاني، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية 1870-1884 إعداد وتحقيق يوسف قزما الخوري، بيروت، دار الحمراء، 1990، ج1، ص 35.

واصطاك». وكان مجيداً للإنجليزية والفرنسية والتركية.

إنَّ تفصيل ما أثارته ضمنياً خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبية للنصّ طبقاً لمعايير البلاغة التقليدية، ثم حرّية المؤلّف في اقتحام السياق السردي للرواية، واستبعاد الراوي، ومخاطبة القارئ مباشرة، والكشف عن الظروف الخارجية التي احتضنت نشأة النصّ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة «حبية- تاريخية». وقد لجأ «سليم البستاني» في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السردية في الرواية، وهي الإدعاء بواقعية الأحداث، ومطابقة الوقائع الخطابية للوقائع الحقيقية، وهو ما يصطلح عليه بـ«السرد الكثيف» إذا يخترق الراوي السرد، وينطق باسم المؤلّف مباشرة، وهي تقنية إيهام سردية كانت شائعة في الرواية طوال القرن التاسع عشر، لكنها تكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره في ذلك الوقت. قال «البستاني»: بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن «يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما، هو ما يكدر المطالع ويكدّرني»[21].

وسنجد أمرا مماثلا عند «جورجي زيدان» فيما بعد. والواقع أنَّ دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ، تمّ في هذه الرواية على نحو يبدو بريئا، فلم يرد منه المؤلَّف خدعة حقيقية للإيهام بين الراوي والمؤلّف، إنما القصد منه -فيما نرجّح- كشف ملابسات التأليف الأدبي، وربما فهم طبيعة التمثيل السردي في بداية أمره، وربما بهدف التشويق، وهو فهم أولي لم يرتق بعد إلى الوعي بأهمية التمثيل السردي كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربية في الفترة اللاحقة. وهذا الأمر كان شائعاً آنذاك، ويكشف عن غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعي الخاصّ بالمؤلّف والتخيّلي الخاصّ بالراوي، فكان الاجتراء على الأخير قائماً، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف لتمرير الخدع السردية التي منها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلف والراوي وغير ذلك.

كل ذلك سيقربنا إلى الموضوعين الأكثر أهمية في هذه الخاتمة، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ومضمون العالم التخيّلي فيها. فـ«البستاني» يؤكد أنها من تأليفه، فلا هي ترجمة عن «أعجمي» ولا اقتباس عن «عربي» والحقيقة فإنَّ هذا التأكيد

(21) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، مجلد عام 1870 ص 703.

الذي يحرص المؤلّف على تثبيته، يفضح نمط التأليف والتعريب والاقتباس الذي كان شائعاً في تلك الحقبة، فقد كان التعريب لا يراعي الدقة ولا الأمانة، وغالباً ما تؤخذ الهياكل العامة للنصوص الروائية ثم تغير الوقائع الجزئية والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون، فتغير أسماء الشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، وتكيّف الموضوعات حسب الحاجة، ونادراً ما يشار إلى كل ذلك، فتغير النصوص ولا يذكر أسماء كتابها، وبها تستبدل أسماء المعرّبين أو المؤلّفين، وهو أمر يشمل التعريب والاقتباس على حد سواء، وبهذا كانت تطمس الخصائص البنائية والأسلوبية والدلالية للنصوص الأصلية، ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المؤلّفون أو المعرّبون مناسباً، وتحذف العنوانات الأصلية، أو تغير جزئياً، ويُستبعد المؤلّفون الأصليّون، وتتداخل النصوص ومرجعياتها، وتستغل لإقحام أحداث جديدة، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصلية، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكرة من التأليف والتعريب، ونجد أمثلته عند الكتّاب في بلاد الشام ومصر. وظل شائعاً إلى العقود الأولى من القرن العشرين. ولا يكاد معرّب يستثنى من ذلك بداية من «الطهطاوي» وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» و«الزيات» فضلا عن أعداد كبيرة من كتاب الروايات، وقد عرضنا لكل ذلك بالتفصيل من قبل. وكان «البستاني» يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرهة آنذاك، وقد شاعت في العقود اللاحقة.

وأخيراً تجيء إشارته التي تخصّ مضمون العالم التخيلي في روايته، وهي إشارة على غاية من الأهمية، ولا تقتصر على هذه الرواية، إنما على رواياته الأخرى، بل ومجمل التأليف الروائي في ذلك الزمن. فالعالم التخيّلي منمّط ومنشطر على نفسه، إنّه مبني على نماذج تجريدية متعارضة طرفها الأول تم تشكيله من عالم «الفضلاء» و«العقلاء» وطرفها الثاني تم استعارته من عالم «الرذلاء» و«الجهلاء» وهكذا فقد بثّ التناقض الأخلاقي بين النموذجين، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث، والناظم لخصائص الشخصيات، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشر في صراع مرير قاسٍ وطويل، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب، والخداع و التضليل والكيد والكذب والأنانية من الجانب الآخر.

وبناء على الفرضية الأخلاقية التي تطرح كمسلّمة لا شك فيها، فإنَّ كلّ عناصر البناء الفني في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقي للمعنى، وتتحرّك في مسار ثابت ينتهي دائماً بانتصار الخير، وهزيمة الشرّ، وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّية تطرح إمكانات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائية، فإنَّ النتيجة هي فوز

الأحباب والعشاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الرذلاء والجهلاء في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء، ليظهر الخير الأبيض. وخلف كل حركة وموقف ثمة تضادّ دلالي وبنيوي، للإيهام بأنَّ عالم الحكاية هو عالم الحياة، فالأخيرة تحتاج دائماً إلى العبرة والموعظة، ذلك ما كان يشغل الفكر القديم، ويشكّل صلب فرضياته الفكرية والأدبية والدينية والأخلاقية، وقد تجلّى في المرويات السردية العربية التي جهزت الرواية العربية في أول نشأتها بنظام دلالي مقنّن وكامل ومتلازم العناصر. هذا الأمر يُدعم لدى «البستاني» والروائيين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقية للرواية، فهو يحدد في رواية «أسماء» وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية: «المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعية ببسط المبادئ الصحيحة»[22].

وذلك أمر يرد أيضا في رواية «بدور» التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون «موافقة لمشرب الشبان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كل ما يهيج الأميال الفاسدة»[23] ويطّرد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقية للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو «غرس الآداب في القرّاء»[24]. وهدفها «تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع»[25]. وفي ضوء كل هذا تفهم إشارة «روجر ألن»، التي ذهب فيها إلى أنَّ «البستاني» في رواياته قد بدأ «الخطوة الأساسية لتهيئة قرّاء لذلك النوع الأدبي، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد»[26].

يعرف «البستاني» أنَّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاَّ بحدث مداره حكاية حب يحتضنها سياق ثقافي عام؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائي إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، ولهذا يحرص على التأكيد بأنَّ كثيرا من القرّاء لا يحبون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و«هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز العاشق ولا مركز المعشوقة، ولا الحوادث الجارية، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم، هذا وكم

(22) سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873.
(23) سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد 1872.
(24) البستاني، أسماء، الجنان، ج 4 لسنة 1873 ص 32.
(25) البستاني، مجلة الجنان، ج 6 لسنة 1875 ص 442.
(26) نشأة الرواية، ص 267.

من فائدة تاريخية يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات، فيكون قاصدا الوقوف على خبر المتحابّين، فيعثر بحقيقة تاريخية أو نتيجة حكمية أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره، فالضجر من الكلام عـن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظـيم»[27]. ويتكرّر الأمر ذاته في روايات أخرى. وكان «البستاني» شأنه شأن معظم الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوقف مسار الأحداث، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السردي في النصوص، وهذه ظاهرة كانت شائعة منذ «خليل الخوري» و«مرّاش»، وظلت إلى «زيدان» و«هيكل» وما بعد ذلك.

يُختزل العالم التخيّلي في روايات «سليم البستاني»، بأحداثه وشخصياته ونظامه الدلالي إلى نماذج أخلاقية متنازعة شديدة الشبه بعالم المرويات الخرافية والسيرية الموروثة، وتتجلّى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المُجسّدة للفضائل والرذائل، ففي رواياته التسع التي ذكرناها تقوم الحبكة السردية على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤى وتطلّعات، وتتركّب الأحداث لتبرهن على أنَّ المصالحة بين عالمي الخير والشر مستحيلة، ولا بد من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفني التخيّلي. والشخصيات الخيّرة والشريرّة تواجه قدرها المحتّم، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقية للعالم، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى، وظهور هذه واختفاء تلك، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار. فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفية، إنما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذرياً فيما بينها، إنما تنويعات ضئيلة جداً في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائي والدلالي فيها. فثمة تصميم ثابت يفضي دائماً إلى نتائج معروفة؛ لأنَّ نظام القيم الموزع في النصوص يتكرر فيها جميعاً بوتيرة واحدة فلا يجوز الاعتراض عليه، فالخيّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين، والشرّير مخادع ومضلّل وطامع، ولا يحق له أن يقوم بعمل خيّر. ولا بد للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائي تلك النماذج، ففي الرواية الأولى «الهيام في جنان الشام» يتأسّس التعارض بين «وردة» و«سليمان» رمزي الخير، و«البدو» و«الأوباش» رمزي الشر، وهو الأمر الذي يتواتر ظهوره كنسق مغلق في بقية الروايات. فـ«أسماء» و«كريم

(27) البستاني، الهيام في فتوح الشام، الجنان، ج 5 لسنة 1874 ص101.

البغدادي» في رواية «أسماء» يقابلهما ويعارضهما «بديع» و«بديعة». و«ريمة» و«ماجد» في رواية «بنت العصر» يقابلهما ويعارضهما «جميلة» و«أنيس»، وهكذا الأمر بالنسبة لـ«فؤاد» و«فاتنة» و«سلمى» و«راغب» و«سامية» و«فؤاد» في الروايات الثلاث الأخريات، فهم جميعاً يواجهون على التوالي «مراد» و«صابر» و«المأمور العثماني» و«صالح» و«واصف» و«فائز». وحتى في الروايات التي تستثمر الموضوعات التاريخية فإن الثنائية الضدّية هي النسق المهيمن، فـ«زنوبيا» و«جوليا» في مواجهة «الإمبراطور أورليانوس» والقادة الرومان. وفي روايتي «بدور» و«الهيام في فتوح الشام» تظهر «بدور» و«عبد الرحمن الداخل» في الرواية الأولى، و«سلمى» و«سالم» في الثانية، بمواجهة «الخليفة السفاح» و«القرصان» و«جوليان» و«أوغسطا» على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين «المسلمين» من جهة و«الرومان» من جهة أخرى في أثناء عملية فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنَّ نماذج الخير و نماذج الشر تتقوّى بشخصيات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيات الثانوية التي تسهّل للأبطال أعمالهم وتحقق لهم رغباته، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السير الشعبية والمرويات الخرافية.

حينما ندقّق النظر في البناء الفني لروايات «البستاني» التأسيسية، وروايات معاصريه طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنَّ «البستاني» ومجايليه، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبث بعض الأفكار الإصلاحية، والحال فنقدهم كان خاصاً بالسلوك، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة، وكما يقول «ميشيل جحا»: فالهدف الذي كان يتوخّاه «البستاني» من نشر رواياته هو «الموعظة، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعي الذي كان يسعى إلى تحقيقه» ورواياته «تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربوية وتعليمية وتثقيفية»[28].

سيمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة، وتتحرّر الرواية العربية من هيمنة الفكر القديم. ومما اهتم به أولئك الكتّاب، وعلى رأسهم «البستاني» ثم «جورجي زيدان» فيما بعد، هو نقد السلوك والعادات، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربي في مظاهره الخارجية التي كانت قد انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربية أخرى. ولذلك فإنَّ «طرّازي» في تقويمه للبعد الإصلاحي المبثوث في روايات

(28) ميشال حجا، سليم البستاني، دار رياض الريس للكتب والنشر، 1989، ص 46.

«البستاني»، يذهب إلى أنَّ قلمه كان «أعظم ترجمان للتمدن الغربي في ديار الشرق»[29].

وهذه الملاحظة، بذاتها، لم تفت «محمد يوسف نجم» الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائية الرائدة بقوله: «هي أول نتاج ضخم في أدبنا، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقي الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانية، وجفاف العرض وضعف الأسلوب، لا نستطيع إلاَّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه، ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذة وفائدة. وعيب «البستاني» الأول أنه كتب ليعظ ويُصلح، لا ليحقّق مُثلاً فنية، نصبها أمام عينيه. وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة، فقد كان الأدباء.. ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح والتهذيب»[30].

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي، قال باحث آخر «من الحق أن نقرّر أنَّ السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات، والمباشرة، والتاريخ، والجغرافيا، والاجتماع... الخ، فكأن مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا، كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملا فنيا قصصيا ناجحا»[31].

5. «علي مبارك»: «علم الدين» وتعطّل الميثاق السردي

في هذا الجو المشبع بالأهداف الاعتبارية، لايمكن للنصوص الأدبية أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للعصر الذي ظهرت فيه، فهي، كما يذهب «آيزر»، تشكّل رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها[32] وقد استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتبارية، نجد

(29) فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة العربية، 1913، ج 2، ص 69.

(30) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص 76.

(31) يوسف حسن نوفل، بيئات الأدب العربي، الرياض، دار المريخ، 1984، ص 232.

(32) فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 9.

ذلك واضحا في المقدّمة التي وضعها «علي مبارك» (1823–1893) لكتابه «علم الدين» وجاء فيها: «وقد رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان؛ لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّه كثيرا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة، ينشط الناظر في مطالعتها، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا لا عناء، وحرصا على تعميم الفائدة وبث المنفعة، فشرعت في جمع هذا الكتاب، مستمدا من عناية الله... فجاء كتابا جامعا، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر وما هو عليه في الوقت الحاضر.. على نمط يسمو من السآمة، ولا يميل إلى الملالة، مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصري، وسِم بعلم الدين مع رجل إنكليزي، كلاهما هيان بن بيان، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبوية»[33].

هذه المقدمة تشير إلى جنس كتاب «علم الدين» الذي ظهر في عام 1882 فالمؤلّف يشير بوضوح إلى أنَّ هدفه فيه: الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة. والإطار السردي المتقطّع والرتيب إنما جاء بهدف تجنّب السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعلمية والدينية في العالمين الشرقي والغربي، وصولا إلى استخدام البخار في تسيير القطارات، وتكاليف بناء السكك الحديد وأطوالها في العالم، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد، والخانات والفنادق، والبريد، والملاحة، والبراكين، والمسرح، والقهوة، والحشيش، واللؤلؤ، والحشرات، والحيوانات، والجيولوجيا، وعشرات الموضوعات الأخرى، ومنها علوم اللغة العربية، وتاريخ العرب، وقضايا فقهية ودينية، وشرح العادات الاجتماعية والأخلاقية وغيرها. وتختنق الحركة السردية وسط هذه الاستطرادات اللانهائية التي

(33) على مبارك، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية ، 1979، ج1 ص 320–321.

تقتحم الحديث وتتشعّب، ثم فجأة ينتهي الكتاب، والشخصيات قد وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن اعتباره (الميثاق السردي) المحرّك للأحداث ألا وهو الاتفاق بين علم الدين ورجل إنجليزي، يقوم بموجبه علم الدين بتدقيق معجم «لسان العرب» بهدف نشره لصالح الإنجليزي، فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف، يرافقهما برهان الدين، ابن علم الدين، ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب.

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد. والحقّ فمضمون الكتاب، والطريقة الاستطرادية، والهدف المعلن في المقدمة وفي تضاعيف الكتاب يتعارض مع الميثاق المذكور، فالمؤلف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقية والغربية. ولكن هذا لايعني غياب المكونات السردية في كتاب «علم الدين» على العكس تماما فقد كانت الحركة السردية الابتدائية موفّقة، فالمؤلف ابتدع شخصيتين خياليتين «كلاهما هيان بن بيان»، وهو في هذا يحذو حذو «الحريري» و«اليازجي»، وقد أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيات، ثم ابتدع فكرة التعاقد، وأخيرا أطلقهما في رحلة داخل فضاءين ثقافيين مختلفين: العالم الشرقي والعالم الغربي. لكن الرغبة العارمة لأن يكون الكتاب موسوعة إخبارية وتاريخية جعل الحركة السردية تتضاءل، وتتوقف أحيانا، وظلّ الأمر يتفاقم؛ أدى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان «علي مبارك» قد توقّف عن الكتابة والشخصيات تتجوّل في باريس، أم أنّه أنهى الكتاب، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه. وإذا أخذنا المقدّمة في الاعتبار كدليل على الهدف من الكتاب، فإنَّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا، لأنَّ المؤلّف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة، سوى المضي في تحقيق الميثاق السردي إلى نهايته، ولما كنّا نرى أنَّ هنالك تعارضا بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب، وأنَّ المؤلّف كان اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربية والأجنبية، فقد انتفت أهمية ذلك الميثاق الذي لم ترد أية إشارة إليه إلاّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيا، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه «مبارك» في المقدمة. ومن المؤكد أنَّ كتابا يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلّف لن ينتهي على الإطلاق، فلابد من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أي سبب. وقع تعارض لا يخفى بين مسوغات السرد ورسالة الكتاب. ولم يكن ممكنا، في نهاية الأمر إلاّ وقف الاثنين معا.

لم يستطع «علي مبارك» التوفيق بين الحركة السردية التخيّلية التي تمثّلها علاقة الشخصيات المتخيّلة في النصّ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب، كما نجح فيما بعد «جورجي زيدان» في التوفيق بين الحركة السردية المتخيّلة والمادة التاريخيّة، و«محمد المويلحي» في الانسجام بين تجوال الشخصيات، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا «أحمد المنيكلي»، ولم يكن ذلك بدعة في عصر «علي مبارك»، فقد كان «جورجي زيدان» يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخية، وكثير من المسرحيات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبية والتاريخية، ومنها مسرحيات «مارون النقّاش» و«إبراهيم الأحدب»، ولكن الأمر مع «علي مبارك» جاء ليعطّل الأحداث، ويقدّم فصولا إخبارية معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبية حول كشوفات علمية وجغرافية، أو نصوصا من المعاجم وكتب التاريخ والدين، فصولا تعليمية مبسّطة يضعها الإنجليزي أمام «علم الدين»، ليبيّن له تقدّم الحضارة الغربية، وفصولا تعليمية يقدمها «علم الدين» للإنجليزي ليبين له الماضي العريق لثقافته العربية-الإسلامية.

تشكّل فكرة الارتحال إطاراً مناسبا لبعث حركة سردية شائقة، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السردي العربي، ظهرت في مرويات الإسراء والمعراج، وفي السير الشعبية، وفي معظم الحكايات الخرافية التي تضمنها كتاب «ألف ليلة وليلة» و تكرّست بصورة نهائية في المقامات عند الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي واليازجي وعشرات غيرهم، وفي «رسالة الغفران» و«رسالة التوابع والزوابع»، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة. ويبدو أن «علي مبارك» قد وجد هذا الإطار مناسبا له، كما سيجد ذلك «المويلحي» فيما بعد، لكن الاستمرار في نمط من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين.

ينطلق الإنجليزي و«علم الدين» وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندرية بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديد في العالم، ثم ينطلقون بحرا إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كل ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السردية، منها جولات «إبراهيم» و«يعقوب»، بل إن حكاية «يعقوب» الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعتبر إحدى أهم العناصر السردية في الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة «ناقل الحديث» يتلاعب بحكاية «يعقوب» فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير

من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح «ناقل الحديث» مستعار من السير الشعبية.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقا للتصوّرات الخاصة بالدراسات السردية المعاصرة، لكن من المفيد القول: إنَّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبيعية، فظهرت الشخصيات المنمّطة الجاهزة ثقافيا وعقائديا وسلوكيا، فلا تطوّر في الأفعال السردية، إنما استخدمت الشخصيات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، والشخصيات لا تنطق بشئ خاص إنما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علنا في المتن أحيانا، ويتم تجهيلها أحيانا أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريات والكتب التعريفية التي بذل «علي مبارك» جهدا كبيرا في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهدا تاريخيا الآن على لحظة الدهشة الأولى بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إذا ادرج كتاب «علم الدين» في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن، فيبدو وكأنّه لحظة توقّف بين «البستاني» الذي توفي بعد ذلك بقليل و«جورجي زيدان» الذي بدأ بعد عقد يستأنف مسار «البستاني»، فـ«علم الدين» كما كرّر «علي مبارك» كثيرا، إنما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبا له، لكنّه لم يوفّق في ذلك، فقد تقهقر الفعل السردي لصالح المادة التوثيقية الثقيلة والتعريفية، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن؛ السياق الغربي القائم على العلوم التجريبية، والسياق الشرقي المنهمك بالعلوم الشرعية، ومن هذه الناحية كان كتاب «علم الدين» وسيطا مهما، يضمر رسالة تدفع ضمنا بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن نفسيهما ووجودهما. ويخيّل لنا أنَّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف «لويس شيخو» الكتاب بأنّه جاء على «طرز رواية أدبية عمرانية» وأنَّ علي مبارك «أودعها كثيرا من المعارف والفنون، كالتاريخ، والجغرافية، والهندسة، والطبيعيات، وغير ذلك، مما قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي»[34]. ووافقه في ذلك «رشيد عطا لله»، وأضاف: بأنه «أودعها الفرائد الجمّة»[35].

وكان «عبد المحسن طه بدر» قد صاغ ملاحظاته حول الكتاب، فقال: بأن «علي

---

(34) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت، دار المشرق، 1991، ج3، ص 223.
(35) تاريخ الآداب العربية، ج2، ص 394.

مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلاَّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيرا ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده، كما أنَّ الشخصيات لاوجود لها إلاَّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامي والتشويق، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمي الجاف جو الكتاب كله»[36]. وبالإجمال فإنَّ الغرض من الكتاب «تقديم معلومات إرشادية»[37].

6. «جورجي زيدان»: التمثيل السردي للتاريخ

بدأ «جورجي زيدان» (1861-1914) سرديا من حيث انتهى «سليم البستاني»، وشأن سلفه الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، فإنّه، هو الآخر، وفي غضون ثلاثة وعشرين عاماً، أنجز ثلاثاً وعشرين رواية، بدأها بـ«المملوك الشارد» في عام 1891، وختمها بـ«شجرة الدر» في عام وفاته. وقد احتذى البستاني في إنتاجه الروائي، سواء تعلق الأمر بالأبنية السردية والدلالية للنصوص الروائية، أو في الظروف المرافقة لعملية الكتابة والنشر، فكما كان الأول يحث جهده للوفاء بحاجة مجلة «الجنان» الدائمة والمتجدّدة كل نصف شهر، فإن الثاني كان يمخض قدراته كل شهر لإشباع حاجة مجلة «الهلال» إلى درجة لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاَّ خطوطها العامة، وبهذا الصدد يقول: «من الغريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني، أي أننا نضع حوادث كل فصل أو بضعة فصول في حينها، ويبقى سائر القصة في علم الغيب. فلو سئلنا أن نقص ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، إلاَّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها؛ فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن تشوّقا إلى كتابة ما يليه تطلّعاً إلى ما سيكون بعده، فنحن والقارئ في ذلك سواء»[38]، ويشرح «زيدان» السبب: «إن ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنما هو ابن يومه فلا نكتب الرواية عند كل هلال إلاَّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال، ولانفعل ذلك إلاَّ اضطرارا لما تحتاج إليه الروايات التاريخية من

---

(36) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف 1968، ص 66.
(37) نشأة الرواية، ص 270.
(38) عبد الفتاح عبادة، جرجي زيدان ، ص 133 أورده محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص 179-180.

المراجعة والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخية، وتطبيقها على الحوادث الغرامية حتى لا يظهر فيه تكّلف أو ضعف»[39]. وكما كنا قد بيّنا ذلك، فالأمر كان شائعاً في الرواية العربية آنذاك.

كانت تاريخيات «زيدان» قد بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب. وإذا كان «البستاني» يعتبر أنموذجاً للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيراً، فإن عدداً وافرا من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنَّ تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ«إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة «الأهرام» خلال عام 1881 ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهرت في القاهرة عام 1888 هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ«فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته، ، فقد أورد رصداً لظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» ومما قال فيه إنَّ معاصريه «قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان «روايات» والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها». وما أن ينتهي من رصد ذلك إلاَّ وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات، دون أن ينسى الفارق بينها والمرويات السردية العربية «رحّب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر»[40].

---

(39) جورجي زيدان، عذراء قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899، ص 277.

(40) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، 1914، ج4، ص 230.

والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية المحاكاتية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفا من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى. لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرّر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف.

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك، ظهرت على التوالي تاريخيات «زيدان» لتقدّم أول سلسلة، شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية- الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلاَّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي -الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقّدة وتقديمه مبسطاً ومتتالياً. ومن أجل شدّ الانتباه كان يختلق قصة حبّ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية. ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم و القصدية واضحين، وما الحكاية إلاَّ وسيلة لإثارة الاهتمام، وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها الأخبار التاريخية منها. وبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية -السردية لديه، وبذلك فقد استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه إلى النهاية، جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوروبيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النصّ، وأخيراً كشف النقطة الأساسية في كل مشروعه الروائي، وهي اعتبار رواياته مرجعاً شأنها شأن كتب التاريخ، قال: «رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم مَن

جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاَّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة»[41].

كان «جورج لوكاش» قد قرّر بأنَّ الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمّة، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضا، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافا» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[42]. وطبقا لـ«لوكاش»، الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب الغربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع، كما كان «فرح أنطون» قد حدّد تلك الوظيفة في وقت مبكّر، حينما قال: «إنَّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإنَّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عمّا ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة»[43]. وهذا ردّ ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أنَّ الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفنّ لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، وكان إحساسه بها باهتاً، فلم يكن

(41) جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، دار الهلال، 1950، انظر المقدمة.

(42) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص11.

(43) فرح أنطون، فتح العرب لبيت المقدس، القاهرة، 1919، ص 152.

يظن أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإنَّ جوهر عمل «زيدان» الملتبس هذا سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج» فإنّه لم يأل جهداً في بث المواعظ الاعتبارية المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. وبعيداً عن الأغراض المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفية للحكايات عند «زيدان» - وبعضها خاص بعملية إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائي آنذاك - فإننا نظن أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به؛ فالكتابة ممارسة تعليمية، والوعي مجاهدة تفكيرية.

حدّد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقلّ تشدّدا مما صرّح به من قبل، فقال: «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلا إجماليا بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعية (=المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته. فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخا مدقّقا يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة»[44]. وذهب أكثر من ذلك إلى تفصيل وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال: «بالروايات التاريخية نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أنَّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل

(44) جورجي زيدان، الهلال، مايو 1899 ص 429 ورد النص كاملا في ملحق كتاب «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث» قاسم عبدة قاسم واحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص158-159.

الوقائع التاريخية تمثيلا يشخص تلك الوقائع تشخيصا يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلا عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاَّ تكلفا»[45].

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفية التي وظفت فيها المادة التاريخية، فقد وجّه «زيدان» نقداً إلى الروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، وهذا نقد مبطّن لـ«والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في رواياتهما على المكون التاريخي. ومع أنَّ «زيدان» كان حذراً مما اعتبره خطأً لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيّلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

اهتدى «زيدان»، فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم الفني في تاريخياته، بالموروث السردي القديم الذي جهّزه بالنسق الدلالي العام، كما كان قد جهز «البستاني» من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة. وبالإجمال، وكما مرّ بنا كثيرا من قبل، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظلّ «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل شخصياته على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييرا يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنَّ الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاَّ نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنَّ التداخل والتحوّل

(45) م. ن. ص 158.

سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلى انهيار سلم القيم في العالم الفني الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على رواياته، وكان مثار نقد واضح تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم «المازني» الذي قال: «إنَّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر.. وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصياتهم.. ولم يعن بتمييزهم، كما لم يعن بالقصة (= الحكاية) ولم يعن باللغة»[46] و«شوقي ضيف» الذي رأى أنَّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق «إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية»[47]، ثم «سهيل إدريس» الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبينا مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنَّ «تحليل نفسيات الأبطال يكاد يكون معدوما، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية، وهي صفات عامة لا يراعي فيها الشعور البشري المتقلّب، وإنما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى النهاية، ثم أنّه يحرص على وصف جميع أبطاله، وكشف الستار عن شخصياتهم وصفاتهم بحيث أنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة فيتنبّأ بكل شيء ويزهد بالقراءة. ثم أنَّ تعليقات المؤلف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد، من غير أن تشرح شيئا»[48]. وهذه الملاحظات الانتقادية التي انصرفت إلى المظهر السردي لروايات «زيدان» لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبي فيها، فقد وصفه «رشيد يوسف عطا الله»، وهو من معاصريه: بأنّه «كان يرسل لفظه مسوقا للمعنى المطلوب، دون تكلّف أو صنعة»[49] فيما أكد «مارون عبود»: بأنه «كان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع»[50].

كل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير

(46) نقلا عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف 1983، ص 65.
(47) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988، ص 211.
(48) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957، ص 18.
(49) رشيد يوسف عطالله تاريخ الآداب العربية، ج2، ص 394.
(50) مارون عبود، المؤلفات الكاملة، ج1، ص 453.

في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى على عناصر البناء الفني (الشخصية+الحدث+الزمان+المكان) سمات يصعب استبدالها وتغييرها. فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وهي تُصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكلّ الأحداث إنما تُنضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضادّ مع أنموذج مناقض، وكما لاحظنا ذلك من قبل في روايات «البستاني»، فإنَّ روايات «زيدان» تنهج الأسلوب ذاته. فـ«سلمى» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، فإنّهما يوضعان بالضدّ من «وردة» و«الخدم» لأنَّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلا الخير، هما ضدّ «زبيدة» و«الفضل بن ربيع» لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» من جهة، و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني»، وبين «فدوى» و«شفيق» من جهة، و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«جلنار» من جهة، في روايتي «عذراء قريش» و«أبو مسلم الخراساني» و«الأمويون» و«دهقان مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبد الرحمن» و«الأمين والمأمون». ومجمل أعمال «زيدان» الروائية.

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيات في الكتابة الروائية، فقد أورثها «زيدان» لـ«محمد فريد أبي حديد» ثم «علي الجارم» فـ«محمد سعيد العريان» و«إميل حبشي الأشقر» وغيرهم، وستستأثر باهتمام «نجيب محفوظ» في مطلع حياته الأدبية قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى. ولكن سلسلة «زيدان» التي لاقت صدى طيّبا لدى المتلقّي، وظلّت لمدة طويلة تستأثر بالاهتمام، امتصّت بصورة شبه كاملة الموضوع التاريخي، فانتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بتلك السلسلة، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت، إلى حدّ بعيد، تدور في الأفق البنيوي والدلالي لها، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقية وثقافية تريد نوعا من معرفة الماضي، وبتوفّر البدائل انحسرت الظاهرة نفسها؛ لأنّها غيرت ترتيب المكونات، فبدل أن تتحرّر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية. وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات «زيدان» ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ«المويلحي» الذي نقض بقوة

ظاهرة كل عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائية: الثبات الدلالي والبنيوي.

7. «المويلحي»: التحوّل السردي ونقض الثبات التقليدي

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائية بتمثيل سردي شفّاف للمرجعيات الثقافية في القرن التاسع عشر، تمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة، وعرضها باعتبارها أنماطا أخلاقية متعارضة تقوم الشخصيات بالتعبير عنها، فالشخصية بؤرة رمزية لموقف خيّر أو شرّير، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيمية تبلور الشخصيات حضورها، وتبيّن لنا أيضا، وبخاصة عند «الخوري» و«البستاني» و«زيدان» غياب قانون الاحتمال في العلاقات السردية، وفي الأحداث، وفي أفعال الشخصيات، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة، والحقّ فمعظم الروايات العربية في القرن التاسع عشر محكومة بقانون آخر هو قانون الصدفة والدهشة القائمة على الحركة والمغامرة، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي يقوم بها المؤلّفون لم تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويات السردية، وفي مقدمتها سير الفرسان والحكايات الخرافية، وعلى العموم فالآداب القديمة، بسبب آليات التعبير الشفوي التي ظلّت مؤثّرة فيها حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى المرحلة الكتابية، تتميّز بكل ذلك، فهي تختزل الأحداث وسلوك الشخصيات إلى أنماط جاهزة، فيما الآداب الحديثة، تقوم على الضدّ من ذلك بتمثيل سردي كثيف، يتضمن التنوّع والتفصيل الكاملين للمرجعيات الثقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشخصيات تحرّرت من النسق التعارضي التقليدي، واشتبكت في علاقات أخرى نابعة من إمكانات محتملة الوقوع.

يعتبر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ«محمد المويلحي» (1858-1930) الوثيقة السردية الأكثر أهمية التي عبرّت، في تلك الفترة، عن هذا التحوّل، فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدلالي بدأ بحالة معينة، ثم انتهي بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشخصيات، والمنظورات السردية، حتى اللغة والأسلوب. إنّه كتاب التحوّلات التي فرضت وجودها في كلّ شيء. ومن اللازم أن نتتبّع الكيفية التي تجلّت فيها التحوّلات الدلالية والفنية في هذا الكتاب الذي يقيم اتصالا واضحا بـ«مقامات الهمذاني»، إنّه نوع من المحاكاة في التسمية لتلك المجموعة من النصوص التأسيسية،

فـ«مقامات الهمذاني» كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغية الصارمة التي تعاظم أمرها فيما بعد، اعتبارا من «الحريري»، وليس مستبعدا أن يكون «المويلحي» على وعي بكل ذلك، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع، ويعود إلى الأصل التأسيسي الذي انبثق عنه النوع، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرابع الهجري.

ولم يكن «المويلحي» الوحيد الذي قبل دور التابع لسلف عظيم، فتاريخ المقامات، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونية أدبية للسابقين، فقد أقرّ «الحريري» بأنه يتلو تلو «البديع»، وإنّه «لن يكون ضالعا شأن ذلك الضليع»[51]. وبعده أعلن «ابن الصيقل الجزري» بأنّه يحذو حذو «الحريري»، الذي هو «أوحد زمانه، وأرشد أوانه» وقَبِلَ أن يكون الفرس الثاني في السباق فيما «الحريري» هو الأول[52]. ثم «اليازجي» الذي شدّد على رغبته المحاكاتية في تقليد رواد المقامات بتطفله على «مقام أهل الأدب من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» وهو «ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[53]. ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحية، كما يبدو أول وهلة، والحق فلا نجد، إذا تمعّنا جيدا في التاريخ الأدبي للمقامات، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفيا من سبقهم، فتاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار «المويلحي» من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليدي للمقامة، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبي لا يحول دون الخروج عليه، والشكل الذي استقام صرحه على يدي «البديع» في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، سرعان ما عرف طوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين.

لقد خرج على الشكل التقليدي عد كبير من المقاميّين، مثل: ابن ناقيا، ثم الزمخشري، وابن الجوزي، والشاب الظريف، وظهير الدين الكازروني، ثم ابن الوردي، والقوّاس، والسيوطي، والخفاجي، والكريدي، والشيرازي، والسويدي،

(51) أبو القاسم بن علي الحريري، مقامات الحريري، بيروت، دار صادر، 1965، ص 11.
(52) ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، دار المسيرة، 1980، ص 76.
(53) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، دار صادر، 1966، ص 10.

والورغي، والشدياق، والأنصاري، ومحمد فريد وجدي، ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السردية التقليدية للمقامة امتثالا تاما، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة، في مقدمتهم الحريري الذي قلّد الهمذاني، والسرقسطي الأندلسي وابن الصيقل الجزري اللذان قلّدا الحريري، ثم اليازجي الذي قلّد هؤلاء، وبخاصة الحريري. وإلى هذا الخروج المتواصل نعزو تفكّك نوع المقامة وانهياره[54]. ولم ينج «المويلحي» من كل ذلك، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي «الهمذاني» محاكاة كاملة، إنما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السردي الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعي، وقيمة كتاب «المويلحي» تتحدّد من أمرين، أولهما: التحرّر من الشكل الضيق والقصير لشكل المقامة، والثاني: تعميق الوظيفة الانتقادية، وإشهارها، لكنه حافظ على الشكل العام للبنية السردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي. اهتدى «المويلحي» بشكل صار مع التاريخ مرنا ومنفتحا، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته.

تتصدّر كتاب «المويلحي» سلسلة من الإعاقات السردية التي تحول دون تحرّر الحكاية وانطلاقها، ومن الواضح أنَّ «المويلحي» تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها لكي يتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كل شئ، ففضلا عن العنوان الذي يحيل على جهد «الهمذاني» فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له، وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنَّ النبي كان «يمزح ولا يقول إلاَّ حقّا» وهذه الإشارة يراد منها تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة وراء غلالة المزاح، فما يحتويه هو الحقّ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبي.

يبدو أنَّ ذلك لم يكن كافيا بالنسبة لـ«المويلحي»، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التذللية التي تتضمنها مقدمات كتبهم، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم: والده المويلحي الكبير، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، واللغوي الشنقيطي، والشاعر البارودي، وهم نخبة العصر في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء، ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من «جمال الدين الأفغاني»، يشيد فيها

(54) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص208-213.

به، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز «ليس بعد الإرهاص إلاّ الإعجاز» وقد حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة، وتوجّه قراءته توجيها معينا، ثم خاتمة للشيخ «سالم بو حاجب» صاحب الإفتاء في المملكة التونسية، وصف فيها «المويلحي»: بأنّه «جهبذ نحرير، ذو قلم تخرّ له سحرة البيان ساجدين» على أنَّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع «المويلحي» للكتاب مقدّمة تهدف إلى توضيح ما قد يُساء فهمه، فأشار إلى أنَّ الكتاب، وإن وضع على نسق التخييل، فهو «حقيقة متبرّجة في ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة» وكشف أخيرا المغزى الاعتباري فقال: إنّه في هذا الكتاب حاول شرح «أخلاق أهل العصر وأطوارهم» ووصف «ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها»[55].

وعلى الرغم من كل هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان «يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوّام»[56] وتبدأ بعد كل سلسلة الإعاقات السردية هذه «العبرة» من الكتاب، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليس سوى إطار سردي عام تنبثق من خلاله شخصية الباشا، لكنّها تصلُح لأن تضع الشخصية الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة. والكتاب بأجمعه يقوم على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة، ولذلك فهو وثيقة رمزية بالغة الدلالة في نقد السلوك، ومساءلة القيم الاجتماعية، وفي الوقت الذي يسعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعية الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم، يصدر الباشا عن منظومة أخلاقية صارمة في نقد الآخرين.

يتنزّل كتاب «المويلحي» في اللحظة الفاصلة بين عصرين وثقافتين، في بداية الكتاب لا يستطيع الباشا الانفصال عن عصره وقيمه، ولا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه وقيمه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع المجتمع تفهّم قيم الباشا المندثرة، وسلوكه الاستعراضي كونه من أتباع «محمد علي» و«إبراهيم باشا»، وكونه ناظرا للجهادية، ولا يقبل أن يتخلّى عن قيمه أو أن يهذبها، ولكن ينتهي الكتاب، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تماما عمّا كان عليه. ولهذا فالكتاب يقوم بتمثيل الاصطراع العميق والمعقّد بين أنساق قيمية متعارضة، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل.

---

(55) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ص 6.

(56) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.

وليس «حديث عيسى بن هشام» وحده النصّ السردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب «دون كيخوته» لـ«ثربانتس». يعيش «دون كيخوته» الشخصية الرئيسة في كتاب «ثربانتس»، مثلما يعيش الباشا في كتاب «المويلحي» في الحد الفاصل بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافي، وما يحدث انقساماً عميقاً في وعي كل منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، فـ«دون كيخوته» يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحاً في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين.

بتأثير من قراءة روايات الفرسان، ينتدب «دون كيخوته» نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيّل له فيها أنه يذوب في شخصية الفارس «أماديس الغالي» وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسية وثقافتها، فإنَّ كلّ المعاني المتّصلة بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو؛ ذلك أنَّ النسق الثقافي الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقية، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو، وهكذا تظهر كل أفعال «دون كيخوته» ساخرة ومتناقضة وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبّع به، لكنّ مقتضيات النسق الثقافي الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة، وكان «دون كيخوته» يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً على احتمال فكرة الفارس أصلا، وعلى هذا فإنَّ كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. في نهاية المطاف يكتشف خطأه، يتوصل إلى أنّه خُدع لأن محاولته الفردية في بعث نسق ثقافي محتضر كانت مغامرة مضللة، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإنارة العقل. وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال «دون كيخوته»، إنما أمر يراد منه الإشارة إلى أنَّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاَّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. فهي المفسّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة، لأنَّ تلك المقاصد تترتب ضمن فضاءات تلك السياقات وليس خارجها.

ويخيّل لنا بأنَّ القيمة الاستثنائية لكتاب «المويلحي» تنبثق من كونه أكثر النصوص

قوة في تمثيل هذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث تدور أحداثه. فالشخصية الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه، لكن العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم، وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصية الرئيسة تفسيرا ساخرا، لأنّها تصدر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها، لكنّها تفسّر في ضوء نظام متحلّل من القيم، وهذا التناقض، بصورته المعروضة لم يكن مثارا لدى «البستاني» و«زيدان» من قبل، ولكن في العمق من هذا التماثل بين «دون كيخوته» والباشا «أحمد المنيكلي» يقع أيضا اختلاف لا يقل أهمية، وهو أن توّقف «دون كيخوته» عن دوره جاء في أول الأمر بناء على ميثاق مشتق من عالم الفروسية، أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات، وبعد ذلك فجأة، وفي الأيام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم، فيما يتنامى هذا الموقف لدى الباشا شيئا فشيئا، من رفض كامل، إلى دهشة، فتعجب، فعزوف، فترقّب، ومشاركة، ثم انخراط. يبدو التغيّر سريعا جدا في حالة «دون كيخوته»، فيما يتنامى التغيير لدى الباشا طوال كتاب «حديث عيسى بن هشام».

يكاد الراوي والباشا في «حديث عيسى بن هشام» يتطابقان في منظورهما، في أول الأمر، ولا تكاد المدة الزمنية الفاصلة بينهما، وهي قرابة نصف قرن تُحدث تمايزا بينهما، مما يمكن معه القول بأنَّ منظور الراوي يحيل على منظور «المويلحي» نفسه، فبعد أن يُحبس الباشا، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة، وهو يفكّر قلقا ومضطربا بما أصاب الرجل «من ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يدرك مضّي الزمن، ولا يدري ما الحال، ولا يعلم بتغيير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده، وزوال دولته من تبدّل الأحكام وانقلاب الدول»[57]. فالراوي هنا يشفق على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغير الزمن، ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنَّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه، فلا يرتّب عليه ذنبا لم يتقصّد ارتكابه، ولهذا يواصل الراوي: «وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال، وتفصيل الأمور عند أول مصاحبتي له لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم فأوقعنا فيما ألمّ بنا، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلا بالأمر حتى ينتهي من خطبه، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائما بعذره في التخلّص من محاكمته. ثم عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته

(57) حديث عيسى بن هشام ، ص 23.

بعد ذلك حتى أُريَه ما لم يرَ وأُسمعه ما لم يسمع، وأشرح له ما خفي علي، وغمض من تاريخ العصر الحاضر؛ لأطَّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي، ولأَعلم أي العهدين أجلّ قدرا، وأعظم نفعا، وما الفضل الذي كون لأحدهما على الآخر»[58].

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أولا، ومعرفة الباشا ثانيا، فالمناسبة بحد ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله، وصدمة انبعاثه من القبر، ولهذا يحاول أن يجعل من جهله دليلا على براءته، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرّف أي العصرين أجلّ قدرا وأعظم نفعا، ويبدو لنا أنَّ هذه الموازنة القلقة بين ثلاثة مسارات للسرد ترتبط برغبات الراوي هي المحفّز للحركة السردية في كتاب «المويلحي». وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا، فهما منظوران متقاربان، يلتقيان في أكثر من نقطه، لكنهما لا يتماهيان ببعضهما، فالسرد يمايز بين كل المنظورات التي تتخلّل الكتاب، وكل هذا لا يخفي سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي. يقول الباشا معبرا عن تذمّر واضح من تغير الأحوال «اللهمَّ عفوك وصفحك، هل قامت القيامة، وحان الحشر فانطوت المراتب، وانحلّت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير بالصغير، والعظيم بالحقير، والعبد بالمولى، ولم يبق لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون»[59].

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا موقفه، فالكتاب يحتشد بسلسلة متواصلة من العلامات الخاصة بهذا الأمر، وما يعزّز ذلك، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم، وإخلاصه للأسرة الخديوية - التي رفعت شأنه، فصاحَب كبراءها - قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة، ومحاكمته طبقا للقوانين المدنية في البلد: «كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأَرَاويّ العُصْم (= الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور، وينفخ في الصور، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر، وحقّت كلمة ربك على مصر: «فجعلنا عاليها سافلها»؟ ومادام حفيد محمد علي في السجن على ما تروِي يخضع لحكم القانون، ويتوسّل بتلك

(58) م. ن. ص 23.
(59) م. ن. ص 24.

الوسائل، وتتشفّع أمهُ بتلك الشفاعات، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه، فاذهب بي حيث تريد، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداءً لابن سادتي، وأولياء نعمتي، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي»[60]. لايمكن، في مطلع الكتاب، تصوّر إمكانية فصل الباشا عن عصره، وتنجح خطة الراوي شيئا فشيئا في إخراجه منه، وذلك هو المغزى الحقيقي لكتاب «المويلحي» بأجمعه.

يمرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسية في حياته الجديدة: طور أول: يرفض فيه القيم المستحدثة بكاملها، ويقع ضحية هذا الرفض، وطور ثان: ينقطع فيه مع الراوي للتأمل فيه بأحوال العصر الذي بعث فيه، وأخيرا، طور ثالث: يندفع برغبة ظاهرة للاندراج في ذلك العصر، بعد أن يستوعب الصدمة الأولى. تمرّ الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات، فبعد الموقف الأولي الذي يكشف التعارض التام بين منظومتي القيم، يبدأ الباشا شيئا فشيئا الامتثال للأمر الجديد، وهو ليس امتثالا كاملا إنما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز يختلف عمّا بيناه في الطور الأول الذي كان يحتج فيه على كل تصرف يصدر عن الآخرين، ويعبر الراوي عن الموقف الجديد، حينما يتجاهل المحامي وجودهما وينصرف في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينية التي يهدف منها الإيقاع بهما، فلا يحتجّ الباشا على ذلك، ويتقبّل الموقف بصمت «فقمنا للانصراف، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار، أتدبّر وأعتبر وأعجب مما رأيت من سكون الباشا وسكوته وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدّة، سريع الغضب، يرى القتل واجبا لأدنى هفوة وأقل سبب، فأصبح بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية، والرزايا المتتابعة لين العريكة، واسع الصدر، موطّأ الكنف، كثير الاحتمال حتى أنّه لم يأنف، ولم يتأفف من كل ما رأيناه في يومنا هذا، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث، والتأمل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم، وازددت يقينا بأنه لاشيء أسرع في تهذيب النفوس وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة مثل ممارسة الخطوب، ومصارعة النوائب»[61].

يكشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا، وبخاصة حينما يدفع به الراوي باتجاه جملة من التجارب التي تعيد صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه، والراوي يعلّق على ذلك التحوّل، بعد أن يكتشف زيف الأثرياء وخداعهم وتعلّقهم بالمظاهر

(60) م. ن. ص 53.

(61) م. ن. ص 106–107.

الاستعراضية حينما يزوران قصر حفيد الباشا، وقد حكم الدائنون بحجزه «وقضينا مدّة في مثل هذا الحديث، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانية حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة، وازددت يقينا بأنَّ الرجل المرتفع القدر لا يزال غِرّاً بالأمور غافلا عن حقائق الأشياء، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته، واستضاءت قريحته، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه»[62]. هذه المواقف، ثم العزلة، بعد أن يبلّ الباشا من مرضه، ويعودان من الإسكندرية، تمكّنه من إعادة تغيير شاملة بموقفه، فتجربة المرض التي تعقب بعثه المشوب بالغموض، وحالة عدم التوافق مع العالم، ثم الاعتكاف بعيدا في عزلة بصحبة الراوي، كل ذلك يتفاعل بصورة إيجابية في تغيير موقفه، فقد كانت العزلة انقطاعا عن الهموم التي أثارتها عملية بعث الباشا. كانت الأمور متوازنة، فجاء البعث ليخلّ بمعادلة التوازن، وجاء الاعتزال لاستيعاب كل ذلك، يقول الراوي: «اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة، ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووَعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا»[63] وتتمخض جملة التجارب والتأملات عن موقف مغاير تماما، يثير عجب الراوي.

يرافق الراوي الباشا إلى كثير من «المحافل المشهودة» لرجال الدين وكبار القوم من الأمراء (=حُذف هذا الفصلان من الكتاب لحساسيتهما، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات الحديثة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما أن يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسما «ما بالك تقطع علي الطريق في البحث والتحقيق، ومالك تحرمني أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس لَّلبس، والممارسة للمقايسة.. على أنّه قد زال عنّي في هذه المدة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسرا، وغدا التقطيب بحمد الله بشْرا، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلَّم ولا

(62) م. ن. ص 135.
(63) م. ن. ص 169.

أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبق لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه»[64].

وأخيرا ينفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده فيدفع الراوي نفسه لخوض غمار الحياة الجديدة، وكما يقول الراوي، فقد «تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر الطباع، وتبدّلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يعفيني»[65].

مسار التحولات الواضح في شخصية الباشا ومنظوره وقيمه يكشف الظاهرة التي غابت عن النصوص الروائية التي سبقته، وكانت تمتثل لنظام صارم من الحدود والثبات، فيما يقدّم كتاب «المويلحي» رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند حدود بلده، بل تنقله إلى الغرب، ولكن ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب «علم الدين» لـ«علي مبارك». فقبل بداية الرحلة الثانية، يتبلور مغزى كبير، وهو أنَّ كثيرا من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبية للغربيين، فالصديق المرافق للباشا والراوي، يقول، في فصل دال بعنوان «المدنية الغربية»: إنَّ سبب الفساد والخلل «هو دخول المدنيّة الغربية بغتة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصّرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح بل أخذوها قضية مسلّمة، وظنّوا أنَّ فيها السعادة والهناء، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة، والآداب الطاهرة... واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرا مقضيّا، وقضاء مرضيا، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا، وصرنا في الشرق كأننا من أهل الغرب، وإنّ بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب»[66].

---

(64) م. ن. ص 210.

(65) م. ن. ص 242.

(66) م. ن. ص 372-373.

نجح «المويلحي» منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل الإمكان، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره اعتبر عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقّي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البعث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة «عيسى بن هشام» الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم. هذا العالم التخيّلي الذي يؤلف قوام النص، يتنازعه قطبان: عالم جديد واقعي بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة، وعالم قديم ذهني خاص بالباشا مملوء بالأوامر والنواهي والصرامة والتضحية والمثل الكبرى. والكتاب يقوم بتمثيل للكيفية التي تنتصر فيها قيم العالم الأول، على الرغم من سوء كثير منها، وتنهزم قيم العالم الثاني، وفي هذا فالباشا أكثر اتصالا بعصره من «دون كيخوته» الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحظات الأخيرة من حياته، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج، فلم يكن التغيير لديه مفاجئا.

يُبعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم، اختلاف في التقاليد، والوظائف، والأدوار، ومعالم المدينة، والعلاقات الاجتماعية، وأمام كل هذا يجد نفسه غريبا في بلده بصورة كاملة، لكن الراوي يقود الباشا في تجارب حياتية كثيرة يتخطّى فيها غربته ودهشته، ولنقف فقط على التباين بين نمطين من التعارضات في كل ذلك، ففي عصر الباشا، لا يسمح التجوال ليلا إلاَّ بكلمة مرور، ولا تُركب إلاَّ الجياد، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن، وعلوم الأزهر هي السائدة، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي، والجميع يخضعون للقانون الهمايوني، والفتاوى وأمور الناس الشرعية تجد لها حلا في كتب «ابن عابدين» وغيرها، والغرباء يسكنون الخانات، وبالمقابل، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا أصبح التجوّل حرّا في أي وقت، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن، وحلّت علوم الإفرنج محل علوم الأزهر، والشهادة الدراسية محل أوراق الالتزام، والمحاكم الأهلية هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس، والقانون الإمبراطوري الفرنسي هو المعمول به، وبكتب الفقه استبدلت كتب «دللوز» و«جارو» و«بودري» و«فوستين هيلي» وبالخانات استبدلت «الأوتيلات». وهذا مثل على حالة التغيّر التي يلاحظها الباشا، إلى ذلك فهو، في كثير من الأحيان، يجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفحات الكتاب، ودلالتها غامضة بالنسبة له،

مثل: الكرافات، مونشير، الأوتوموبيل، البرنس، الكارت، نوته، الأوتيل، اللوكانده، الميكرسكوب، الفونغراف، بوفيه، الكلوب، البوسته، اكسبريس، المانفيستو، البليار، البورصة، البنك. . . الخ، وكل هذا المفردات دالة على نمط حياتي مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته، ولهذا بدل أن يغلق أذنيه دونها، كان يزداد رغبة في التعرّف إليها. وتترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحوّلات السرد الذي يتحرّر مع مرور الوقت من الطابع المحاكاتي الأولى للمقامة، فينفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية، وبخاصة حالات الإخفاق التي يتعرّض لها الباشا في مركز الشرطة، والنيابة، والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثم المتابعة الشائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتاجر، ومع أنَّ السمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التناقضات بذاتها، والحوارات المعمّقة حولها، وتأثيرها في مصائر الشخصيات، كل ذلك يضفي سمة خاصة على الكتاب.

استأثر «حديث عيسى بن هشام» باهتمام عدد كبير من الباحثين، وكثير منهم شغلوا بالقضية التي ظلت مهيمنة منذ البداية إلى الآن، وهي جنس الكتاب ولم يلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيمية والدلالية والسردية في الكتاب، فقد ذهب «هاملتون جيب» إلى أنَّ شهرة «حديث عيسى بن هشام» لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه إنما إلى «أسلوبه البارع واقتداره على الوصف» وأضاف أنَّ المويلحي «جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواص وبين أسلوب حديث يتسم بالسلاسة والفكاهة» وأضاف «لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السردية. . ومقاطع حوارية صيغت بأسلوب سهل حديث، لم يتنكّر في بعض أجزائه للغة الدارجة»[(67)]. وفسّر «العقاد» تقّيد «المويلحي» بالسجع، إلى أنّه وضع الكتاب على «نسق المقامات، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع»[(68)]. فيما ذهب «علي الراعي» إلى أنَّ «الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعا ملحوظا بين فنّ المقامة وفنّ الرواية؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلّب على المقامة، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح»[(69)].

---

(67) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، ص 86 و87.

(68) عباس محمود العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966 ص 158.

(69) دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1979، ص 19.

أما «شوقي ضيف» فيرى بأنه «وسّع جنبات المقامة القديمة. . . وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيها بطريقة الغربيين في قصصهم، فالحوادث تتطوّر والشخصيات تُصوّر بنزعاتها النفسية في المواقف المختلفة»(70) وقال «راميتش» بأن «الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاَّ إذا كان الحديث على لسنا عيسى بن هشام أو الباشا. أما غيرهما من أشخاص الكتاب فيجري الحديث على ألسنتهم سهلا لا أثر فيه للتنميق والتجميل»(71). كان تأثير كتاب المويلحي واضحا في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في كتاب «ليالي سطيح» لـ«حافظ إبراهيم»، وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار «المويلحي» إلى النقد، وكتاب «محمد لطفي جمعة» «ليالي الروح الحائر» الذي صدر بالقاهرة في عام 1912 واستفاد فيه من قالب المقامة، وهدف إلى النقد أيضا، وبذلك يمكن القول بأن كتاب «المويلحي» أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليدي المغلق لبناء الشخصيات والأحداث الذي كان شائعا من قبل.

8. خاتمة

تكشف المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر عن الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائي، ومع منتصف القرن كشف النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة مخاض أفول المرويات السردية، وراحت الهوية السردية للنوع الروائي تظهر بالتدريج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخيلية وأساليب السرد عمّا كان شائعا في الموروث السردي من قبل، واتخذت منحى مختلفا، ومع أن التقارب بينهما مازال ملحوظا، لكن الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحا في رواية «غابة الحق» وراح يتبلور بصورة ملفتة للنظر مع «البستاني» و«زيدان» وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في «حديث عيسى بن هشام».

يهمنا كثيرا أن نؤكد على أن التمايز بين العوالم التخيلية، والأساليب السردية التي قامت بتشكيلها، يتضمن اختلافا بين ما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح

(70) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988، ص 241.

(71) يوسف راميتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1980، ص 391.

عليه في النصوص الروائية، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويات والنصوص. وراحت قضية إمكانية وقوع الأحداث، واحتمالية الأفعال تتدرج بصورة مواكبة لكل ذلك، ولم تعد المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السردي الذي يدفع بها وينظّمها مقبولا، ولكن ما زلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميع يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة، وينقلها إلى ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، ولم يتحقّق ذلك في نهاية المطاف إلا في «حديث عيسى بن هشام» على أن اللغة الروائية أعلنت عن نفسها، وتخفّفت النصوص من روح التجريد والتكرار، وصارت المرجعيات الأصلية للرواية، وهي المرويات السردية تتوارى مع الزمن، فذاب التناقض الثنائي الثابت في المرويات، وبه استبدل التحول الذي تتكافأ فيه مكونات البنية السردية والدلالية للنصوص، كما تجلّى على يد «المويلحي» فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشّقق المؤلم للعوالم التقليدية التي أعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر.

الفصل السادس

إشكالية رواية «زينب»

1. مدخل

ترك كتاب «المويلحي» «حديث عيسى ين هشام» بصمة لا تُمحى في بنية العالم السردي التخيّلي الموروث، بثّ الحراك في بنيته الدلالية النمطيّة، وزرع نوعا من الفوضى فيه، فخرجت الشخصيات منه بغير ما دخلت إليه. شكّك «المويلحي» في الشخصية الجاهزة التي تُنضّد صفاتها في الصفحات الأولى، ثم تُهمل إلى النهاية، وتنصرف العناية بوصف دورها في عالم ثنائي الأبعاد: الخير والشر، ولايمكن القول بأنَّ كتاب «المويلحي» لم يتأثر بتلك الثنائية نهائيا، فالتنميط القيمي تسلّل إليه، لكنّ الكتاب ظلّ إلى النهاية يحاول تخطّي الحدود الصارمة، فحوّل التصنيف القيمي الثابت إلى تباين في السلوك بسبب اختلاف العصور، رفع الكتاب الغطاء الأخلاقي المقدّس عن ذلك العالم، وجعله موضوعا للسخرية. وفي الوقت الذي كانت تتفاعل فيه رسالة الكتاب، ظهرت رواية «زينب» لـ«محمد حسين هيكل»، واستأثرت بقوة حضور في كل مناقشة تعنى بموضوعات نشأة الرواية العربية وريادتها[1] ولاشكّ أنَّ كتابي

(1) ثمة خلاف ظاهر حول سنة صدور رواية «زينب». ففي قوائم كتب «هيكل» يشار إلى أنّها صدرت في عام 1914 لكن التنويه الذي قدمته مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر -أكتوبر من عام 1913 عنها، يؤكد أنّها صدرت قبل العدد المذكور من المجلة، وقد اختلفت آراء الباحثين حول تاريخ صدورها ، فمن قائل أنّها صدرت في عام 1912 مثل شكري محمد عيّاد وسيد حامد النسّاج، ومن قائل أنها صدرت في عام 1913 مثل روجر ألن، ومن قائل أنها صدرت في عام 1914مثل يحيى حقي وعبد المحسن طه بدر ومحمود أمين العالم. ويشير «هيكل» إلى أنّه كتبها في عامي 1910 و1911. فيما ذهب أحمد محمد حسين هيكل إلى أنّ والده كتب «زينب» في الفترة التي كان يكتب =

«المويلحي» و«هيكل» استأثرا بعناية استثنائية في تاريخ السرد العربي الحديث، وانتزعا مكانة مرموقة فيه، وهما يستأهلان كل ذلك، كلّ لسبب خاص به، وبما أننا وقفنا على السبب الذي من أجله ظلّ كتاب «المويلحي» حاضر القيمة، ومتّقد الأهمية، فيلزمنا الانصراف إلى رواية «زينب» التي ربما تكون قد حازت من الأهمية أكثر مما حاز «حديث عيسى بن هشام». ولن تتضح قيمة «زينب» سلبا أو إيجابا دون أن تتنزّل في السياق الأدبي للحقبة التي ظهرت فيها.

يرجع مبعث ذلك الاهتمام بـ«زينب» إلى سببين أساسيين في رأينا، أولهما: سبب تاريخي يتّصل باهتمام الباحثين المتزايد في ظروف نشأة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ومحاولة العثور على نقطة ارتكاز تصلح أن تكون بداية مقبولة وركيزة ثابتة، تعطي البحث التاريخي في هذا الموضوع أهميته ومعناه. والحال أنَّ البحث التاريخي الخاص في موضوع الريادة، يجد نفسه يتحرّك في فضاء واسع، ومدى زمني طويل يتوزّع بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، وبالنظر إلى عدم ثبات المعايير الفنية للرواية بوصفها نوعا أدبيا، ظهر بين الباحثين خلاف كبير حول النصّ الروائي الذي يستحقّ أن يوصف بأنّه النصّ الأول الحديث. وعلى هذا، فإنّ البحث التاريخي عُنى بالحقبة التي ظهرت فيها «زينب» الأمر الذي جعلها مدار عناية دائمة، ومن هنا ظهر السبب الثاني، الذي يمكن أن وصفه بأنّه سبب فني-نقدي، يتصل هذه المرّة برواية «زينب» ذاتها. فلا شك أنَّ هذه الرواية قد أفادت من «المنجز السردي» الذي سبقها؛ وهو كثير العدد كما تبيّن لنا في فصول الكتاب، وقد أفلحت في إظهار الخصائص الأولية التي ستكون فيما بعد مكونات فنّية أساسية في الرواية العربية. إلى ذلك، فإنَّ رواية «زينب» قد بلورت خصائص بنائية وأسلوبية يمكن قراءتها على أنّها جديدة ومبتكرة. ولكنّ قراءة أخرى مغايرة، تنطلق من ثبات خصائص النوع الروائي، تشكّك في مدى توفر تلك الرواية على الشروط الجديدة المطلوبة. وحول هذا الموضوع نشب خلاف شديد، بسبب اختلاف معايير النوع الروائي الذي يمكن اعتباره الفيصل في موضوع الريادة الإبداعية.

إنَّ هذا الخلاف جعل هذه الرواية تتصدّر واجهة الاهتمام في كل موضوع يعنى

= فيها مذكراته، والتي بدأها في 7 تموز/يوليو 1909 وإنها هي التي حالت دون انتظام تلك المذكرات للجهود المبذولة فيها . انظر : محمد حسين هيكل، مذكرات الشباب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 1.

بالبحث عن تاريخ الرواية العربية. ومن الواضح أنَّ السببين التاريخي والفني يتداخلان في أكثر من منطقة، ويتلامسان في أكثر من مجال، فليس عبثاً أن يعنى البحث التاريخي بـ«زينب» إن لم تتوافر على خصائص فنّية، ترجّح إدراجها رائدة للرواية العربية، وفي الوقت ذاته، فإنَّ البحث التاريخي النقدي الذي يضع في اعتباره المشهد السردي الواسع في مطلع القرن العشرين، والذي يستعين بالتصنيف القائم على أساس مجموعة من العناصر الفنية المحددة، قد يستكثر على «زينب» أن تحتكر لنفسها كثيراً من الخصائص التي تشاركها غيرها بها. وهذه التداخلات، وما تؤدي إليه من تعارض أو اتفاق جعل من «زينب» موضوع بحث مستمر. فأنتجت كتلتين كبيرتين من الأفكار هدفت الأولى إلى إثبات ريادة «زينب». وهدفت الثانية إلى نقض تلك الريادة. وتباينت «القراءات» وتعارضت بناء على اختلاف معايير الريادة. وما نهدف إليه هنا هو تفكيك تلك القراءات واستنطاقها، وبيان الأسس التي تقوم عليها، والوقوف على المعايير التي تأخذ بها، سواء تعلق الأمر، بمعايير إثبات ريادة «زينب» أو معايير نقضها. وكما سيظهر فإنَّ كثيرا من الآراء التي أثيرت حول هذه الرواية مستعارة من التراث السردي للرواية الغربية. الأمر الذي يكشف لنا مدى حضور الموجّه النقدي الغربي في معالجة موضوع ريادة الرواية العربية الحديثة. ويمكن بالإجمال القول بأن إحدى أكثر تجليات الخطاب الاستعماري، الذي يؤثر مصادرة بعض الحقائق الثقافية والأدبية، تتكشف في السجال الواسع، والمتعدّد المستويات، الذي دار حول هذه الرواية.

إنَّ الجدل التاريخي-النقدي الذي تفجّر حول «زينب» خضع، منذ وقت مبكّر، وفي كثير من نماذجه، كما سنرى، للموجّهات الغربية في موضوع الريادة، ولعلّ إحدى أكثر الأفكار المتكررة في هذا الموضوع، هي الفكرة القائلة بأنّ ريادة «زينب» المطلقة في تاريخ الرواية العربية، متأتية من توافرها على شروط الرواية الغربية، فقد حازت هذه الرواية على تلك الشروط عبر محاكاة أمينة لها، فيما لم تظهر تلك المحاكاة في النصوص التي ظهرت قبلها. صار المعيار المشتقّ من تراث الرواية الغربية هو الفاعل والمهيمن في تحديد النصّ الرائد في السرد العربي الحديث، وهذه الفكرة الجاهزة مازالت فاعلة، ومازالت رواية «زينب» تتبوأ مكانة رفيعة عند الدارسين لهذه السبب وليس لسواه. الأمر الذي يوجب إثارة هذا الموضوع، ليس بهدف تقدير القيمة السردية لهذه الرواية فقط، إنما لكي توضع مجدّدا مصادرات الخطاب الاستعماري تحت النظر النقدي. وبخاصة أن كتلة ضخمة من الخطاب السجالي قد تراكم حول هذا النص، طوال ما يقرب من مائة عام.

2 . «زينب» ومعايير الريادة المطلقة

بُعيد مدة قصيرة من صدور «زينب» نوّهت بها مجلة «البيان» في عددها الصادر في سبتمبر-أكتوبر/ أيلول-تشرين الأول من عام 1913، وتضمن ذلك التنويه مجموعة من الأحكام والأوصاف التي رأى محرّر «البيان» أنَّ الرواية قد اتصفت بها، وما زالت بعض تلك الأحكام والأوصاف توضع إلى الآن في صدارة المعايير القائلة بالريادة الكلية لهذه الرواية، وقد جرت إعادة صياغة لهذه المعايير بحسب المقتربات النقدية التي اهتمت بها، أو إضافة معايير أخرى إلى جوارها، أو توسيع لها في موضوع أو آخر. ويحسن تثبيت ما ورد في ذلك التنويه، لأنّه غذّى القراءات الهادفة إلى إثبات الريادة بكثير من الحجج والبراهين. جاء في «البيان» ما نصّه: إنَّ هذه الرواية «عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح، تلكم رواية «زينب» وضعها صاحبها يصف فيها أحوال الريفيين في طهرهم وعفافهم، وسلامة قلوبهم، وشرف حبّهم، وجمود كبارهم، وتقوى كهولهم، وضمّنها مبادئ له عصرية، ليس فيها إلاَّ الرشيد القويم، متبعاً في ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وثكري».

بعد أن انتهي محرّر «البيان» من تقريظ الرواية، انصرف إلى صاحبها المتنكّر تحت اسم «فلاح مصري» ليكشف أنّه «محمد حسين هيكل». ومن المرجّح أنَّ المحرر أخطأ في التقديم والتأخير، لأن الاسم الذي ظهر على غلاف الرواية كان «مصري فلاح». ذلك أنَّ «هيكل» يوضح مقصده من هذا التركيب الذي اختاره في مقدمة الرواية فيما بعد، بقوله: «دفعني إلى اختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة، هو هذا الشعور الذي جعلني أقدّم كلمة «مصري» حتى لا تكون صفة للفلاح، إذا هي أُخّرت فصارت «فلاح مصري». ذلك أني إلى ما قبل الحرب (=العالمية الأولى) كنت أحسّ كما يحس غيري من المصريين، ومن الفلاحين بصفة خاصة، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممّن يزعمون لأنفسهم حقّ حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله أنّ المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنّه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدّم به للجمهور، يتيه به ويطالب غيره بإجلاله واحترامه»[2]

---

(2) محمد حسين هيكل، زينب: مناظر وأخلاق ريفية ، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 8 .

هذا التنكّر، كما سنرى، سيحظى بعناية كبيرة في كثير من التحليلات النقدية التي ستعنى بالرواية طوال القرن العشرين، وستتباين حوله الآراء والتأويلات. وعلى أية حال، فلنعد إلى تنويه مجلة «البيان» إذ يتجه إعجاب المحرّر هذه المرة إلى المؤلف بعد أن استأثرت الرواية باهتمامه، فيقول: إنّه «رجل شديد العارضة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حاضر الذهن، سريع الخاطر، وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة، فاكتفى بكتابة «فلاح مصري» على غلاف روايته وإنّا نجلُّ هذه منه، كما نجلُّ هذه الرواية البديعة النافعة، ونرجو أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات، فنحن بحاجة شديدة إليها، وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير، ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معرّبات ديكنز وديماس ودوديه وأمثالهم، بما ينشئ من جلائل الروايات»[3].

لو عرّضنا الآن هذا التنويه للتحليل النقدي الدقيق، لوجدنا أنَّ مجلة «البيان» قد أطرَتْ الرواية بطريقة خاصة شملت النصّ وصاحبه، وبذلك أسّست، ومنذ وقت مبكّر، فكرة ظلت حاضرة إلى الآن وهي الملازمة التي لا سبيل إلى فصلها بين الرواية ومؤلّفها في معظم ما دار حولها من نقاش، إلى درجة لايمكن لباحث يريد أن يتصدّى للقراءات النقدية الخاصة بهذه الرواية إلاَّ مراعاة تلك الملازمة، كما أنَّ مجلة «البيان» رسّخت فكرة أخرى لا تقل أهمية، وهي تثبيت الفكرة التي ظلّت حيّة مع الزمن، وهي جدّة «زينب» وأهميتها وريادتها، من خلال تمثلها تقاليد الرواية الغربية، وسيوجّه هذا الإطراء بركنيه القراءات اللاحقة للرواية.

تضمن إطراء مجلة «البيان» ما يأتي: تأكيد واضح على أن هذه الرواية تمثل عهداً جديداً في عالم الكتابة، وهذا إقرار بريادتها، رغم أنَّ موضوع الريادة لم يكن مثاراً، وليس مما اهتمت به «البيان» في موضوعها مباشرة. ثم الإشارة إلى رسالة الرواية الإصلاحية التي وصفت أخلاق الفلاحين، وركبّت لهم صورة معبّرة عن حقيقة حالهم، وهذا الأمر سيكون مثار خلاف بين القائلين بريادة «زينب» والقائلين بنقضها، والإشارة الصريحة إلى أنَّ المؤلّف قد ضمّن روايته «مبادئ له عصرية» وهذا الموضوع ستنقسم حوله الآراء وتتعارض، حسب المنظور الذي يصدر عنه كل فريق. فالفريق الذي يضفي أهمية بالغة على رسالة الكاتب الأدبية، يفهم ظهور مبادئ المؤلّف على أنّها من حسنات التأليف الإبداعي، والفريق الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نصّ شفاف

(3) مجلة «البيان» عدد سبتمبر/أكتوبر 1913، نقلاً عن علي شلش، نشأة النقد الروائي، ص 65.

يُمثِّل خطابياً المرجعيات الثقافية لعصره، دون أن يقحمها في النصّ، يفهم أنَّ المطابقة بين أفكار المؤلّف الشخصية، وأفكار الشخصيات تلحق ضرراً كبيراً بالخاصية الأدبية للنصّ الأدبي. ويأتي بعد ذلك التأكيد على أنَّ المؤلّف احتذى في روايته حذو مجموعة من الكتّاب الأوروبيين، وفي مقدمتهم «ديكنز» و«بلزاك» و«ثكري»..

وسيكون هذا التأكيد مثار سجال وتناقض، إذ سيفهمه أصحاب الرأي القائل بريادة «زينب» على أنّه تخلّص من أساليب التعبير النثرية العربية التقليدية الجافة والمرتبكة، وبخاصة أن الاهتمام بالمرويات السردية لم يكن مثارا من قبل النقد، فقد نُظر إليها باستعلاء تام، ثم الإفادة من المنجز النثري الأوروبي الذي يناسب التعبير عن حاجات واقعية يومية. فما سيذهب خصومهم إلى أنَّ ذلك إنما هو تأكيد على تأثر «هيكل» السلبي، وتبعيته الذهنية للأدب الغربي والثقافة الغربية بشكل عام. ثم تأتي الإشادة بالكاتب بطريقة احتفائية، وذلك بإضفاء مجموعة من الخصائص الذهنية والعقلية التي يحسن إضفاؤها على «مفكر» وليس أديبا، وهذه الإشارة ستتطوّر تبعاً لسياق كل قراءة إلى شيء ونقيضه. ثم تعليل التنكّر على أنّه نوع من «إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة» وهذه الإشارة ستكون مثار اختلاف سيشترك فيه «هيكل» نفسه.

وانتهى التنويه إلى حثّ الكاتب على مواصلة التأليف الروائي، ووصفه بأنّه صاحب «العقل الكبير» وأنّ روايته ستفتح الباب أمام التأليف الروائي، بما يصرف الاهتمام عن الروايات المترجمة عن «ديكنز» و«ديماس» و«دوديه» وغيرهم. ومع أنَّ «هيكل» لم يلتفت فيما يبدو إلى هذا الحث، ولم يحرك فيه أي طموح، إذ انقطع بعد أول كتاب أصدره وهو «زينب». ولم يكتب إلاّ رواية واهنة، نشرها في نهاية حياته عام 1956وهي «هكذا خلقت»، فإنَّ «البيان» استشعرت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بالرواية، بوصفها إبداعاً ذاتياً، وتقليل الاعتماد على الروايات المعرّبة التي كثرت في هذه الفترة، كما تبيّن لنا من قبل. أفاد هذا التقريظ المبكّر الرواية ومؤلّفها، ولما استعيد في ظروف ثقافية أخرى، بعد مدة طويلة، عُدّ قاعدة ينبغي على كل الأحكام النقدية أن تأخذها بالاعتبار إن لم تمتثل له. علما أنَّ «زينب» لم تحظ برعاية نقدية وتقريظ احتفائي خلال سنوات طويلة بعد صدورها، فيما نعلم، إلاّ إشارة وردت في «السفور»، وهي إشارة تكرّرت مرّتين، والحكمان النقديان اللذان يردان فيها يقوّض كل منهما الآخر، ولا نعرف غير ذلك اهتماما برواية «زينب» إلى العقد الثالث من القرن العشرين.

وردت إشارة دورية «السفور» بعد مرور سنتين على تقريظ «البيان» فقد أثنت

بتاريخ 17 سبتمبر/أيلول 1915 على الرواية، واعتبرتها «أول رواية خطّها قلم مصري رجيح في شئون وحوادث مصرية صميمية» وأضافت «إنّها الخطوة الأولى إلى ما نريد من روايات مصرية ذات قيمة»[(4)]. لكنها عادت بعد أسبوع واحد فقط من تلك الإشارة الاحتفائية، وقالت في العدد اللاحق الصادر في 24 سبتمبر/أيلول بأنَّ «رواية زينب ينقصها كثير جدا من تماسك أجزائها تماسكا ترضاه الصنعة الروائية، واتصال بعضها ببعض على وجه مقبول»[(5)].

وينبغي الحذر من هذه الأحكام التي تطّرد في الحالات الاحتفائية بالنصوص الأدبية، فتقع أسيرة انفعال عابر، وهي ظاهرة تلفت الانتباه في النقد العربي الحديث، لأنّها لا تنبع عن دراية نقدية عميقة بالنصوص الأدبية وخصائصها السردية، يدفع بها إعجاب سريع يفتقر للتبصّر النقدي، من ذلك - على سبيل المثال - ما كتبه «محمد علي حّماد» في مجلة «الرسالة» في أكتوبر/ تشرين الأول من عام 1933 حين صدرت رواية «عودة الروح» لـ«توفيق الحكيم»، فقال محاكيا دون أن يدري ما جاءت به من قبل كل من «البيان» و«السفور» بخصوص رواية «زينب» قبل حوالي عشرين سنة: «ما أظن أننا نغالي إذا اعتبرنا قصة «عودة الروح» للأستاذ توفيق الحكيم. . . القصة المصرية الأولى في أدبنا المصري الصميم، بل هي الحقيقة لانعدوها، ولا نجد مفرّا من الاعتراف بها، فـ«عودة الروح» مصرية بأبطالها، بموضوعها، بما فيها من عادات وطباع وخلق مصرية صميمة»[(6)]وأضاف بإصرار مثير للانتباه، بما يؤكد أنّه لم يكن على دراية نهائية بما كان قد صدر من حكم مماثل حول رواية «زينب» من قبل، «إنّها القصة المصرية الأولى التي يؤرخ ظهورها عهدا جديدا، وفتحا مبينا في تاريخ الأدب المصري»[(7)].

هذه الأحكام الإطلاقية ترمى جزافا، وتؤخذ فيما بعد بوصفها حقائق نقدية، وتبنى عليها التصوّرات اللاحقة، وهو ما يلاحظ في حالة «زينب» أكثر من أية رواية

---

(4) مجلة «السفور» عدد سبتمبر 1915، ص5 نقلا عن أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دارالمعارف، 1979، ص 83.

(5) مجلة «السفور» عدد 24 سبتمبر 1915 نقلا عن مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص83.

(6) مجلة الرسالة أكتوبر 1933 نقلا عن مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص121-122.

(7) م. ن. ص126.

سواها في السرد العربي الحديث. فقد تم التفكير بها ضمن الفكرة البسيطة القائلة بأنّها غير مسبوقة بشيء ذي قيمة، فتنتزع هي بذاتها القيمة الخاصة بها، تصبح هي المانحة للقيم اللاحقة، وبذلك تُسلب أية قيمة لغيرها، إن لم تندرج في أفقها الخاص. سيتم تجاهل كل النصوص التي سبقتها، لأنها هي المانحة الوحيدة للشروط الحقيقية التي ينبغي توافرها في الرواية.

مادام قد قُرّر أمر أسبقية «زينب» وريادتها، فلابد أن تثبّت لها سمة أخرى تدعمها، لن تكون للريادة قيمة بدونها ألاّ وهي قوتها الابتكارية، وإذا عدنا إلى مجلة «البيان» مرّة أخرى فإننا نجد أنها تعدّها بداية عهد جديد في كتابة الرواية، والإقرار بهذه البداية، يعتبر بحد ذاته موافقة ضمنية على ريادتها الفنية؛ لأنّها تضمنت خصائص أدبية لم تتوافر عليها النصوص السردية التي جاءت قبلها. سيلتقط «محمود تيمور» في وقت مبكر هذه الإشارة، ويقرر أنَّ «زينب» هي «أول ثمرة توافرت لها عناصر القصّة الفنية»[(8)].

سيظهر مصطلح «القصّة الفنية» الذي يفهم منه، أنّه وصف لمجموعة من النصوص الروائية التي، تقطع بخصائصها الأدبية، نفسها عن الموروث السردي القديم، وتقوم على ركائز أسلوبية وبنائية وموضوعية لم تكن متوافرة في ذلك الموروث، وهنا تظهر أهمية «زينب» في أنّها أول ثمار هذا الجديد. وسيأخذ بهذه الفكرة أيضاً «يحيى حقّي»، ويذهب إلى أنّها «أول القصص في أدبنا الحديث»[(9)]، ويضيف أنّها «ولدت على هيئة ناضجة فأثبتت لنفسها أولاً: حقها في الوجود والبقاء، واستحقّت ثانياً: شرف مكانة الأم في المدد منها، والانتساب إليها»[(10)]. وسنجد أنَّ «محمد مندور» يوافق كلاً من «تيمور» و«حقّي» في رأيهما، فيؤكد هو الآخر، أنّها «أول قصّة عصرية في أدبنا»[(11)] وعلى هذا يستند «عبد المحسن طه بدر» في أنَّ «زينب» رواية «سابقة لزمنها»[(12)] وأنّها «المحاولة الأولى في ميدان الرواية الفنية»[(13)] وصاحبها هو «الرائد الأول للرواية»[(14)].

---

(8) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح ، القاهرة، المطبعة النموذجية، ص 49.

(9) يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 48.

(10) م. ن. ص 41.

(11) محمد مندور، معارك أدبية ، القاهرة، دار نهضة مصر، ص 195.

(12) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 169.

(13) م. ن. ص 331.

(14) م. ن. ص 333.

يلاحظ أن سياجا مغلقا قد بُني حول هذه الفكرة البسيطة التي لم يجر تحميص نقدي لها، ، وسيكون مصطلح «القصّة الفنية» أو «الرواية الفنية» هو الإطار المدرسي الذي يصون ريادة «زينب» في كل جدل خاص بهذا الموضوع، وسرعان ما يصبح الأمر مسلّمة تتعالى على الشكّ واستئناف النظر مجدّدا، ويتعذّر على النقد عدم الأخذ بها، وبخاصة حينما تتولاها المقررات التعليمية التي تشيع المسلّمات أكثر مما تثير الأسئلة، وفي هذا السياق يؤكد «شوقي ضيف» بأنَّ «زينب» «محاولة جديدة خالصة» وهي «تعدّ بحق أول محاولة كاملة في صنع قصّة بالمعنى الغربي الحديث»(15) وهكذا تلتقي فكرة الحداثة الغربية كميزة لـ«زينب»، بما سبق لمجلة «البيان» أن إثارته، حينما أوضحت إنَّ «هيكل» يحتذي في روايته مذهب «ديكنز» و«بلزاك» و«ثكري». وغير خاف أنها طبقا لتخريج منصف، يراعي شروط قيمتها الفنية، كما قررته الآراء المتأثرة بالخطاب السائد، ستكون فاقدة بذاتها لأية قيمة، لأن قيمتها جاءت من قوة المحاكاة فيها، وليس مما تتضمنه من مزايا خاصة بها.

يلاحظ التوسّع التدريجي في تمديد هذه المعايير، ففي ضوء التغيّر في الأيدلوجيات النقدية الواقعية التي شاعت في الثقافة العربية بعد منتصف القرن العشرين، نجد أنَّ المرجعية الواقعية المفترضة للرواية، ستكون إلى جوار حيازة الشروط الغربية، العامل المهم في إضاءة أهمية ريادية على «زينب» وهو ما ذهب إليه «عبد القادر القط» إذ اعتبرها «مولدا للقصّة المصرية الحديثة، فهي تستمد مادتها من البيئة المصرية، وتجري أحداثها على التقاليد المعروفة لفنّ الرواية»(16) وسيعتبرها محمود أمين العالم «أنضج التعابير الروائية في هذه المرحلة»(17) والمرحلة التي يعنيها «العالم» هي العقد الأول من القرن العشرين والسنوات الأولى من العقد الثاني. والقول بريادتها، بناء على جدتها وابتكارها أمر يؤكده «روجر ألن» بموافقة النقاد على «أنّها أول رواية عربية غير تاريخية»(18) و«شكري عيّاد» الذي يراها «أول رواية فنّية في تاريخ هذا الأدب (= العربي) وأنها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالنسبة إلى ما

---

(15) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988، ص 209.

(16) نقلا عن أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص 98.

(17) محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل، 1994، ص 34.

(18) روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة حصة منيف بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، ص30.

تلاها سلفاً محترما»[19] و«علي شلش» في اعتبارها «البداية الحقيقية للرواية المصرية الفنية» لأنها «جيدة وناضجة بالقياس إلى المحاولات الكثيرة السابقة عليها» وبهذا فهي «نقطة انطلاق لمرحلة جديدة في الرواية العربية»[20] وتمثل «نهاية مرحلة طفولة الرواية العربية، وبداية مرحلة الرشد»[21].

من الواضح أنَّ معيار الجدّة والابتكار الذي أوردنا نماذج من الآراء القائلة به، يدور في أفق محدّد، فهو يفترض تقسيماً تاريخياً بين مرحلتين من مراحل التعبير السردي في الأدب العربي الحديث، مرحلة توصف بأنّها «غير فنية» أو «غير عصرية» أو «تاريخية» أو «مرحلة الطفولة» وأخرى «فنية» و«حديثة» و«عصرية» و«راشدة» وهذا الافتراض يتأدى عنه منطقياً أنَّ الأدب يتفاضل بناء على مرحلته وليس بناء على سماته الفنية وقدرته التمثيلية، وتستعار معايير الحداثة والعصرنة لتضفي رشدا ونضوجا على النصوص، أما تلك التي لم توظف تقنيات السرد في الرواية الغربية، كما تكوّنت في مجالها الثقافي، فستظلّ إلى الأبد تعيش طفولة ودونية تجعلها خارج اهتمام النقد والتلقّي، وتختزل إلى كونها ممهدات تم الاستغناء عنها بظهور الوليد الذي يبالغ في النظر إليه باعتباره ناضجا منذ لحظة ولادته، كما توصل «يحيى حقّي» إلى ذلك. فـ«زينب» تعلن نهاية المرحلة الأولى الخاملة، وتعلن في الوقت نفسه ميلاد المرحلة الحقيقية من تاريخ الرواية العربية الحديثة.

3. القيمة المرجعية لـ«زينب»

بعد صدور «زينب» بحوالي عشرين سنة أكّد «هيكل» على «أن القصة، أياً كانت الحوادث التي ترويها، إنما تدل على فكرة وتتصل بمثل أعلى في نفس كاتبها»[22]. ويفهم من هذا، أنّه يقرن الأدب القصصي بهدف يتصل برؤية الكاتب الفكرية والاجتماعية، وتلازم الفكرة والمثل الأعلى يرتّب على الأدب وظيفة، فالنصّ الأدبي لن يكون مجرّد تعبير عن شعور خاص وفردي استدعته حالة شخصية، ومع أننا سنقف على هذه القضية في نهاية هذا الفصل لاختبار هذه القضية في النصّ، وفيما إذا كانت

---

(19) شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، عالم المعرفة، 1993، ص 130.

(20) علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة غريب، 1992، ص8.

(21) م. ن. ص 65.

(22) محمد حسين هيكل، ثورة الأدب ، القاهرة، دار المعارف، 1986، ص 74.

«زينب» قد انبثقت عن فكرة واتصلت بمثل أعلى في نفس مؤلفها، فيجمل بنا المضي مع الاستنتاجات النقدية التي لفت اهتمامها هذا الموضوع، فقد أشارت «البيان» في وقت مبكر إلى أهمية هذه الرواية، باعتبار أنّها تصف أحوال الريفيين، ومضت إلى تنضيد مجموعة خصائص إيجابية أبرزتها الرواية فيهم، وهي الطهر والعفاف والتقوى وسلامة القلب وشريف الحب. وبذلك تكون «البيان» قد وضعت تحت الأنظار رسالة هذه الرواية، باعتبارها رسالة أخلاقية، قبل أن يفصح «هيكل» في «ثورة الأدب» عن أهمية الفكرة والمثل الأعلى في القصّة، كما يريدها. وكان أكد في مقدمة الرواية على مضمون روايته الذي يريد منه وصف «أخلاق» أهل الريف، والدفع بأن يحترم الفلاح وبأن يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام. بل إنه ذهب إلى أكثر من ذلك، حينما دعا الفلاح المصري إلى أن يعلن على الملأ «مصريته» و«فلاحيته» بوصفهما شعاراً يتقدّم به إلى الجمهور «يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه» ويتضح أنَّ المؤلّف يحمّل روايته رسالة محدّدة، غايتها الالتزام بقضية «وطنية» و«طبقية».

لا تحتمل «زينب» استنباط هذه الفكرة الكبيرة من تضاعيفها، فهي لا ترسم أبعادا جماعية لذلك، والشذرات الناقدة للواقع الاجتماعي التي تظهر بصورة تأمّلات ذاتية تحوم في ذهن الشخصية الرئيسة لا تتضافر فيما بينها من أجل إضفاء معنى على هذه الفكرة التي تتدفّق في أفق رومانسي، ثم تخبو فجأة، وكأنها وهج عابر لا ينبع عن فكرة واضحة، فالنصّ كان مشغولا باستبطان المرارة الذاتية وحالة الإخفاق الفردي لشاب لا يشعر بانتمائه إلى العالم الخامل والمسطّح الذي يعيش فيه، فينكفئ على ذاته يحوك أحلاما خاصة، ولما يعجز عن تحويلها إلى واقع، يتوارى مختفيا فلا يُعرف مصيره، ولكي لا يبدو مهزوما يوجّه رسائل إلى ذويه يبيّن فيها التعارض القائم بين تصوّراته التي استقاها من كتب التربية الغربية، ومسار مجتمع له إيقاع مختلف في نمط حياته، فيقع تناقض بين فكرته المستعارة وحال المجتمع الذي يعيش فيه كشاب مثقف ينتمي إلى أسرة من كبار الملاّك، يكتسب الجميع حوله قيمة لأنّهم يندرجون في خدمة أسرته، وليس لأنَّ لهم أهمية بذاتهم، فهم يمرّون في أطياف وعيه كقطيع لا ملامح مميزة لهم، سوى «زينب» التي تراوده تجاهها رغبة جسدية باعتبارها نموذجا بدئيا لطبيعة خالصة لم يجر بعدُ تلويثها، فيحاول الاتصال بها كفكرة مجسّدة مستعارة من الرومانسيات الأوروبية التي تجسّدت في أدبيات القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا عند «روسو» و«غوته»، لأنّه مشغول بفكرة إنتاج نوع إنساني متفرّد في

مميزاته يتأدى عن التزاوج بينه وبين امرأة الطبيعة البكر.

يصاب المتلقّي بالفاجعة المؤلمة حينما تكشف له رسائل «حامد» - وهي على غرار الرسائل التي عرفت في روايات «روسو» و«غوته» و«دي لاكلو» -أنَّ تعلّقه الخادع بـ«زينب» كان نوعا من السعي للبرهنة على فكرة رومانسية مجرّدة عن بعدها الاجتماعي، فهو لا يريدها لذاتها وإنما لأنّها توافق الفكرة التي استقاها من الفكر الرومانسي وأدبياته، أما الخلفية الاجتماعية التي تقع فيها هذه الأحداث الفردية فهي خاملة في حركتها، لا تؤكّد ما توصّلت إليه الدراسات التي حاولت بمبالغة لاتخفى تضخيم كل ذلك. ولا بأس من متابعة جانب من تلك النتائج التي شغلت بها الدراسات النقدية التي كرّست لهذا الجانب في الرواية.

استدرج «عبد المحسن طه بدر» المضمون الذي أشار إليه «هيكل»، فذهب إلى أنَّ المؤلّف كان يستمد مضمون روايته من فهم معين للواقع الاجتماعي في بلاده، وهو «يكشف في تعلّقه بهذا الواقع عن محبّة شديدة لكل ما هو مصري، وتعلّق به»[23]. واستخلص «محمود أمين العالم» من الإشارة التي ترد على غلاف الرواية بأنّها من تأليف «مصري فلاح» مغزى خاصا وبأنها «تعبير عن انتماء اجتماعي. . . تعبّر عن عالم قلق يتطلّع إلى تغيير، وأن يكون تغييراً إصلاحيا»[24]. ولا ينكر «شلش» رسالة الرواية، وما تنطوي عليه من بعد اجتماعي، إنما يراها قد تجاوزت في ذلك الإفصاح المباشر، والإعلان الصريح عن غايتها، فشأنها في ذلك شأن كل عمل فني، توارب في إظهار رسالتها. وبما أنَّ الأعمال التي سبقتها كانت تبالغ في إظهار رسالتها بصورة مباشرة وخطابية، فإنَّ مبدأ الالتزام في «زينب»، يتجلّى من خلال إعلاء بعض المضمرات في سياق فني مقبول، ولهذا، فهي حسب وصفه قد «تحرّرت من صرامة الالتزام الاجتماعي الأخلاقي وحرفيته، وتخلصت من مفهوم الرواية كمنبر لخطابة، أو منصة للإصلاح الاجتماعي المباشر، أو أداة للتسلية»[25]

وحسب «شلش»، فإن «زينب» تشقّ طريقاً ثالثاً بين طريقين تقليديين في زمنها، الأول: طريق الإصلاح المباشر الخطابي الذي يساوي الرواية بالخطابة، وكانت معظم الروايات تسير فيه، والطريق الثاني: هو التسلية الذي كان شائعاً ومنتشراً ووارثاً لكثير

---

(23) تطور الرواية العربية، ص 318.

(24) أربعون عاماً من النقد التطبيقي، ص 34.

(25) نشأة النقد الروائي، ص 8.

من تقاليد السرد العربي القديم في مجال الحكايات الخرافية والشعبية و«روايات التسلية»، بأن جاءت بهدف إصلاحي ضمني تسلل في تضاعيفها، دون أن يطفو عليها. ولكنَّ «عيّاد» لا يقر بذلك تماماً، فهو يرى أنَّ الرواية تتضمن «نثراً إصلاحياً» ينتمي إلى «النثر الإصلاحي السابق على عصر الرواية الفنّية»[26] وعلى العموم، فالخلاف هنا، يتّصل بـ«شكل التعبير» - الذي سنعرض له في مكانه - ولا يتصل بـ«محتوى التعبير». فلا خلاف في المضمون الإصلاحي للرواية عند معظم النقاد، ولكن الخلاف يظهر حول درجة الإعلان والتصريح به، وهذا يقود إلى ربط النصّ بمرجعياته الواقعية.

ذهب كثير من الآراء إلى أنَّ أهمية «زينب» الريادية تكمن في بعدها الواقعي، وليس في سبقها التاريخي، إذ إنَّها من أوائل الأعمال الأدبية التي نزلت أحداثها إلى مستوى الحياة اليومية، وذلك على نقيض كثير من الأعمال التجريدية الذهنية التي كانت تصطنع أحداثاً خيالية دون الاهتمام بالخلفية الزمانية-المكانية التي تغذّي الوقائع والأفعال بالبعد «الواقعي». وإلى مثل هذه الفكرة ألمحت مجلة «البيان»، حينما وصفت الرواية بأنّها تصف «أحوال الريفيين في طهرهم وعفافهم» مشيرة إلى الإطار «الواقعي» للأحداث.

وقد استأثرت تلك الإشارة المستخلصة من عالم «زينب» بعناية الباحثين ففي وقت مبكّر أشار «محمود تيمور» إلى ذلك، مؤكداً أن «القصص الفني الذي يستوحي موضوعه من البيئة القومية أو من الحياة العامة، فقد تخلّقت صورته أول ما تخلقت في قصة «زينب» للدكتور هيكل، وفي قصص أدباء المهجر، وعلى رأسهم «جبران» و«الريحاني» و«نعيمة»[27]. فيما أكد «يحيى حقّي» هذا الأمر، بقوله عن هذه الرواية: «لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفاً مستوعباً شاملاً»[28]. بل إنَّ الكتّاب الذين وصفوا الريف «ساروا في ركابه»، فالرواية «تجعلك تعيش معها في الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعاً، المالك الثري بين أولاده، خروجه للنزهة ليلاً مع نساء أسرته، ترقبه لمجيء الصحف وعكوفه عليها، العامل التملّي والأجري ومتاعب قبض مرتباتهم من كاتب الدايرة، ومعيشتهم في الدور والحقول، وحياة نسائهم وأولادهم، ومشاهد الزرع

(26) المذاهب الأدبية، ص 13.
(27) دراسات في القصة والمسرح، ص 82.
(28) فجر القصة المصرية، ص 48.

والسهر بجانب الساقية، وحفلات الزواج وحلقات الذكر، وأنواع اللعب والخروج للحج أو التجنيد، والسفر إلى السودان، وهم الفلاح الذي أبهظه ما استدان من مال، وكدحه الدائب من أجل التحرر من ربقة هذا الدين وعاره، وارتباط حياة القرية كلها بما تنبت الأرض، وبخاصة محصول القطن، ولكن هذا الوصف مجللّ كله بنغمة شاعرية، تضفي على الواقع كثيراً من الجمال والخيال، وتوحي إليك أن أهل القرية قانعون بحالهم، وأنَّ جمال القرية هو في هذه القناعة، ونحس أنَّ المؤلّف يخشى تصدّع هذا الجمال كله إذا تخلى الفلاح عن قناعته»[29].

ولا يخفي «العالم» وجود «سمات مصرية واضحة»[30]في الرواية، لكنَّ «روجر ألن»، يفصّل ذلك، بقوله: إنَّ المؤلّف «استطاع أن يضع القارئ على الفور وسط قرية مصرية ثم يتابع بعد ذلك لكي يتوسّع في وصف مظاهر الطبيعة - مثل الحقول والمحاصيل وشروق الشمس وغروبها - وهكذا بتطويل شديد يصل درجة الإرهاق». ويضيف أنَّ بعدها «الواقعي» أحد أسباب نجاحها، فنقطة قوتها الأساسية، تتمثل في ناحيتين: فهي من ناحية أولى: «نجحت في خلق أشخاص مصريين حقيقيين، ووضعهم في بيئة محلية قابلة للتصديق»، وهي من ناحية ثانية: «نجحت من خلال حبكتها في التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية التي يواجهها أبطال الرواية»[31]. إلى ذلك يضيف «شكري عيّاد» أنَّ الدمج بين الرومانسي والواقعي أبرز سمات «زينب» وهذا الدمج بين هذين العنصرين يمثل في رأيه «اختلاطاً يندر مثيله، فالعقدة رومانسية خالصة... لكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جدا»[32].

كشف «زينب» عن أصل الإشكالية التي سوف تستفحل في النقد العربي فيما بعد؛ إذ تنقسم الآراء حولها، بحسب المنظورات والرؤى، إلى آراء تشحذ وسائلها من أجل ربط أهمية العمل الأدبي بـ«مضمونه» وآراء تنظّم أدواتها من أجل ربطه بـ«شكله» وهي إشكالية شُغِلت بفروضها، في أكثر الأحيان، أكثر مما شُغِلت باستنطاق النصّ الأدبي ذاته، واستخلاص مضمونه الأدبي وشكله الفني. وقد تراوحت تلك الآراء بين مدّ وجزر حسب إسقاطات القراءة النقدية، التي غالباً ما كانت تتّصل نتائجها بموجهات

---

(29) فجر القصة المصرية، ص 49.
(30) أربعون عاماً من النقد التطبيقي، ص 34.
(31) الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ص 32.
(32) المذاهب الأدبية، ص 130 - 131.

القراءة الخارجية، وتحديداً بالمرجعيات المنهجية، وبالأفق الثقافي الأيديولوجي الذي تترتب فيه القراءة النقدية. فشيوع منهج ما، ومناخ ثقافي معين، يدفع القراءة النقدية للاهتمام بمظهر ما من مظاهر النصّ الأدبي، وإغفال المظاهر الأخرى، وشيوع نقيضه، يعني الاهتمام بغير ما اهتم به الأول.

4 . القيمة النصّية والجدّة الأسلوبية

كان «هيكل»، شأنه في ذلك شأن مجموعة كبيرة من المفكرين والباحثين الرواد في الثقافة العربية الحديثة مثل «لطفي السيد» و«سلامة موسى» و«طه حسين»، شديد الاحتفاء بالمؤثّر الغربي فكرياً وأدبياً، وبخاصة المؤثر الفرنسي منه. وتتضمن مذكراته إشارات واضحة حول هذا الموضوع[33]. فهو ويعتبر ذلك المؤثّر وسيلة لليقظة والبعث من سبات الماضي، وأداة للتنشيط الذهني والتحديث. وكثيراً ما أشار «هيكل» إلى تكوّنه الثقافي بأنّه نوع من الانتقال من «الثقافة العربية» التي أدرك مبكراً أنَّ أدبها هو «أدب اللفظ» الذي لا يمكن أن يبلغ بالإنسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الذي نعيش فيه إلى «الثقافة الانجليزية» التي فتحت كتبها أمامه «آفاق جديدة!» وصولاً إلى «الثقافة الفرنسية» التي يعبر عنها بنفسه قائلاً: إنني «أكببتُ على آدابها في نواحيها المختلفة، فإذا آفاق جديدة تتفتح، وإذا بي أطلّ على صور من الحقّ والجمال لم أكن أتوهمها من قبل»[34] وفصّل «هيكل» في طبيعة المؤثر الغربي وبخاصة «الإنجليزي» مشيراً إلى أنّه تأثر بـ«كارليل» و«جون ستيوارت مل» و«سبنسر» وغيرهم فـ«انفتح أمامي من عوامل التفكير ما لم تمهّد إليه مطالعاتي العربية» وكل هذا قبل أن يسافر إلى فرنسا، التي ما إن وصلها إلاَّ وراح ينهل من ينابيعها، فاتصل بثقافتها وأدبها، ذلك الأدب الذي «أخذ إليه من هواي كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها، فأمعنت في قراءة هذا الأدب، وجعلت أحضر دروسه مثلما كنت أحضر من دروس الحقوق التي كانت مقصدي من سفري لنيل إجازة الدكتوراه فيها، ودفعتني هذه المطالعات المتصلة بما فتحت عليه عيناي من جمال البيئة المحيطة بي إلى الإعجاب غاية الإعجاب بالحضارة الغربية التي تنتج مثل هذه الثمار العذبة الشهية»[35].

(33) محمد حين هيكل، مذكرات في السياسة المصرية، القاهرة، دار المعارف، ج1، ص 36 و37 و123 و159.

(34) ثورة الأدب، ص 31.

(35) م. ن. ص 212.

وبقدر تعلّق الأمر بالموجّه الأدبي، والروائي منه بخاصة، فإن رؤية «هيكل» تتمثل، تحديداً، في أنَّ الرواية الغربية كانت في زمنه تمارس سيطرتها على الرواية العربية، بنماذجها الأولى التي عاصرت روايته، فهو يقرّ بذلك التأثير، ويعترف بمدى الاستجابة إليه، ويفهمه على أنّه وسيلة لبعث أدبي قادم، يقول: «القصّة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلّدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدمة البعث، وكان تقليد الأدب اليوناني والروماني مقدمة بعث أوروبا في القرن السادس عشر، فإنَّ البعث الصحيح هو الذي يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصي القائم على هذا الأساس، إنما ننفخ في حياة القصص روحاً تقليدياً صرفاً، روحاً لا يسمّى بعثاً حتى يستقل بنفسه، ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والوراثة التي يخضع الكاتب لأثرها»[36].

يتضمن هذا التأكيد جملة من المقاصد التي ينبغي الوقوف عليها، لأنّها تشكّل البطانة الداخلية لفكرة التأثر والتأثير عند «هيكل»، فهو يتبنّى مبدأ «المقايسة» الذي شاع بين المفكرين والكتّاب العرب في مطلع القرن العشرين؛ فمن ناحية أولى، لا بد من الإيمان بالفرضية القائلة بأنَّ مسار التطوّر في الثقافة العربية عليه أن يمر بالمسار ذاته الذي سلكته الثقافة الغربية. وتفضي هذه المقدمة إلى النتيجة الآتية: بما أن الثقافة الغربية قد استلهمت الموروث اليوناني والروماني، فينبغي على الثقافة العربية أن تبحث لها عن ملهم، على غرار ما فعلته الثقافة الغربية. والواقع أنَّ مبدأ «المقايسة» بعد هذه النتيجة يتصدّع لدى أغلب المجايلين لـ«هيكل»، فلا يصار إلى اتفاق حول ذلك العنصر «الملهم». ففئة تقول: إنّه الثقافة العربية القديمة بمعناها الشامل كما ظهر في مطلع حياة الدولة العربية -الإسلامية، وأخرى تقول: بأنّه «الثقافة المصرية القديمة» وثالثة تقطع عن كل هذا، وترى أن يتم استلهام تجربة «الغرب الحديث» ممثلاً بـ«عصر التنوير». وفي كل هذا لا بد من البحث عن «ملهم» و«أصل» يساعد على البعث. ومن ناحية ثانية، وهذا الأمر يتعلّق مباشرة بموضوع التأثر والتأثير كما طرحه «هيكل» في موضوع الرواية العربية، فإنَّ القصص العربي مشوب بروح تقليدية قديمة، وهو يدور مقلداً في فلك القصّة الغربية، وسبب ذلك، أنّه يفتقر للفكرة والمثل الأعلى. وبما أن

---

(36) ثورة الأدب، ص 75.

هذين العنصرين لا يمكن استعارتهما، فلا بد من استحداثهما، والوسيلة المساعدة على ذلك هي أن يستثمر الكتّاب مكونات البيئة التي يعيشون فيها، وأن ينصرفوا إلى العناصر بـ«القومية والوراثة» باعتبارهما عناصر مؤثرة في إضفاء الخصوصية على الأدب السردي.

معلوم أنَّ هذه الفكرة بذاتها، ليست من بنات أفكار «هيكل»، إنما هي ممّا شاع في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقال بها أبرز النقاد الفرنسيين مثل «بيف» و«تين»، وأشاعها أكثر في مجال الرواية «إميل زولا» رائد المذهب الطبيعي القائم على ضرورة استثمار البيئة والوراثة. ويرجّح «هيكل» أنَّ تحقيق تلك الفكرة ما زال بعيداً، وأنَّ القصص العربي سيظل تقليدياً إلى أن يتوفر على «الفكرة» و«المثل الأعلى». وعلى هذا فإنَّ محاكاة الرواية الغربية أمر قائم ولازم، نظراً إلى عدم توفر مبدأ الاستقلال الأساسي لكل أدب. وفي «زينب» يقرّ «هيكل» بأنَّ إعجابه «بالأدب الفرنسي» - فضلاً عن حنينه لمصر - كان من أبرز الدوافع لكتابة تلك الرواية[37]. فالنموذج الفرنسي الذي استبد به «كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها» قد جعله يفكّر في التعبير عن «حنينه» لـ«مناظر» ريفية من مصر.

كانت مجلة «البيان» قد أوضحت أنَّ ما يميز رواية «زينب» هو أنَّ مؤلّفها قد اتبع فيها مذهب «ديكنز» و«بلزاك» و«ثكري». وأكّد «محمود تيمور» الأمر بقوله: «إنّها من القصص التي تنتهج النهج الغربي الحديث»[38] وفصّل «يحيى حقّي» الموضوع، فقال: إنَّ هذه الرواية تكشف أنَّ مؤلّفها متصل «أوثق الصلة بالفكر الأوروبي» وهي مصداق لـ«غلبة الطابع الفرنسي على مولد الأدب الحديث عندنا»[39]، وهي أخيراً «ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو - ولا أقول إميل زولا - في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار، وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله»[40]. وفي هذا يثبّت «يحيى حقّي» جملة من التأكيدات، فهو يرى أنَّ صاحب «زينب» شديد الصلة بمرجعيات الفكر الغربي الحديث، وأنَّ روايته برهان على أنَّ نشأة الرواية العربية قد اقترنت بالمؤثّر الفرنسي، ودارت في فلكه، وأنَّ «زينب» تطابق روايات «بورجيه» و«بوردو» و«زولا» - والإشارة إلى النفي الظاهري للأخير إنما يرد في سياق تأكيده - في أهم

(37) زينب، ص 11.
(38) دراسات في القصة والمسرح، ص 49.
(39) فجر القصة المصرية، ص 41.
(40) م. ن. ص 44، 45.

عناصر التكوين السردي، وتحديداً في أسلوب السرد والموضوع. ومع أنَّ «يحيى حقّي» يفهم السرد على أنّه عنصر إلى جوار عنصر الحوار، وهو تصور مختزل وقاصر عن الإلمام بمفهوم السرد باعتباره وسيلة تشكيل الأحداث، وأنَّ الحوار والإخبار إنما هما عنصران سرديان يسهمان في تنويع تقنيات السرد في التعبير عن الأحداث ودلالاتها، فإنّه قد لمس وجوه التماثل بين رواية «هيكل» وروايات «بورجيه» و«بوردو» و«زولا». ويؤكد كلّ من «مندور» و«عبد المحسن طه بدر» ذلك. وينتهي «شلش» إلى أنَّ «زينب» تمثل «نهاية مرحلة التخبط في الكتابة، وبداية مرحلة الاستفادة المثمرة بالتراث الروائي الأوروبي» وهي «أول محاولة تستفيد بالتراث الأوروبي- الفرنسي بوجه خاص- للرواية فائدة مباشرة دون أن تصل إلى حدّ التقليد الممجوج، وفيها يتضح استيعاب الروايات الفرنسية المعاصرة لها، ولا سيما لبول بورجيه»[41].

اعتبرت رواية «زينب» رائدة، لأنّها أفادت من الخصائص الأسلوبية والبنائية والموضوعية التي تميزت بها الرواية الأوروبية. وبذلك تكون قد تخلّصت من المؤثرات التقليدية العربية التي وجدت لها حضوراً في النماذج الروائية في ذلك الوقت. وفي مطلع الثلاثينيات كتب «هيكل» في «ثورة الأدب» بأنَّ الكتابة القصصية ظلّت «جامدة جمود الشعر إلى ما دون نصف قرن مضى، وكان الكتّاب يقلدون أساليب الأقدمين، ويحتذون أنواع كتاباتهم في المقامات والرسائل وما إليهما، ويغرمون بالسجع وبالبديع غرامهم، ويعتبر أحدهم أكبر فخره أن يكون معارض الجاحظ أو عبد الحميد. وفيما هم في سكينتهم إلى أدبهم تسلّلت إلى مصر وإلى المشرق ثورات سياسية واجتماعية متأثرة بالثورة الفرنسية، وبما أصاب أوروبا من هزّات عنيفة في أعصابها، فقام دعاة لمثل هذه الثورة، بعضهم في السرّ وبعضهم في العلن، واتخذ الخطابة وسيلتهم في إعلان ثورتهم». ويذكر من هؤلاء الدعاة الثائرين قاسم أمين ولطفي السيد، فتغلّب الجديد المستحدث على القديم الموروث، ولولا ذلك، كما يقول هيكل، «لبقينا مقيدين بالصور القديمة نكتبها لا لنعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا، ولكن لنجاري بها الجاحظ أو عبد الحميد أو بديع الزمان، ثم ليكون أقربنا إلى محاكاتهم أبرعنا في الكتابة»[42].

يثير هذا النصّ قضية التحديث الأسلوبي، ويضعها تحت الأنظار، فأمر التحديث

---

(41) نشأة النقد الروائي، ص 65 و105.
(42) ثورة الأدب، ص 60.

في أسلوب التعبير القصصي مقترن بحداثة الغرب التعبيرية التي عبّرت عن نفسها في الرواية خلال القرن التاسع عشر، وحسب «هيكل»، فإنَّ نهاية القرن التاسع عشر نفسه، قد شهدت صداماً عنيفاً بين أسلوبين من أساليب التعبير: أحدهما الأسلوب التقليدي الذي أشاعه كتّاب النثر الكلاسيكي في الثقافة العربية، والآخر الأسلوب الذي وفد إلى الثقافة العربية، إثر الثورة الفرنسية، التي أشاعت منظوراً جديداً للفكر والثقافة والحياة، واقتضى ذلك تحديثاً أسلوبياً يواكب كل ذلك، وإذا أمكن مقارنة الأسلوبين ببعضهما، لنتبين أنَّ الأسلوب العربي القديم يستند إلى الصور التقليدية التي تتخللها الألاعيب البلاغية وما إليها مما شاع في المقامات والرسائل، أما الأسلوب الغربي الجديد، فإنّه ينطوي على كفاءة «نعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا». وتفضي المقارنة بين كفاءة الأسلوبين إلى النتيجة الآتية: إذا أخذنا بالأسلوب الأول، فهذا إنما معناه مجاراة الجاحظ وعبد الحميد وبديع الزمان فقط، مجاراتهم تأخذ المكانة الأولى لأنّها هي المعيار في تحديد قيمة الكتبة، دون الاهتمام بالقدرة التعبيرية عن الموضوع نفسه، وعليه، فإنَّ أبرع الكتّاب هو الذي يكون أبرعهم في المحاكاة. أما إذا أخذنا بالأسلوب الجديد، فهذا معناه الاندراج في ضرب من التفكير الحديث، والتأليف الجديد المعبر عن الخواطر الحية المتجددة، والأفكار الذهنية.

الأسلوب سيتصل بمرجعياته الفكرية المباشرة، ولا ينفصل عنها تحت وهم الإخلاص لمجموعة من القواعد الموروثة. لن تنفصل الأداة ذاتها عن موضوعها، ولن ينشق الحامل عن محموله كما هو حاصل فيما لو ظل الأسلوب العربي رهين القواعد الموروثة في التعبير النثري. ومحمد حسين هيكل «الأديب المجدّد» ما زال يختزل - شأنه في ذلك شأن معظم معاصريه الذين ورثوا نظرة القدماء إلى الأدب - النثر العربي القديم إلى نوع نثري معرفي أو لغوي وجد عند عبد الحميد الكاتب والجاحظ وابن العميد والتوحيدي، وانتقل إلى المقامات، وبخاصة عند الحريري وابن الصيقل الجزري وغيرهما، وهي نظرة تهمل تماماً النثر السردي التخيلّي الحقيقي في الأدب العربي القديم الذي عبّر عنه بالحكايات الخرافية والسير الشعبية والأساطير، وأدب الرحلات، وهو النثر الذي كان يتشكّل في مجال همّشته الثقافة اللغوية والدينية المتعالمة التي وجدت فيه خروجاً على قواعد التعبير والتفكير، وهذا النثر بأنواعه وأساليبه ظل فاعلاً من خلال الرواية الشفاهية المتطوّرة التي كانت تخترق حدود المدوّنات، وتتفاعل مع بعضها طبقاً لآليات التلقي الشفوي. وهو الذي تفاعل، بصورة أو بأخرى، مع بدايات التأليف السردي الحديث، وهذا النثر في كثير من أشكاله،

شديد التنكّر لمعطيات الأساليب البلاغية المتفاصحة، التي كانت مستبدّة بالتعبير الأدبي الرسمي من قبل.

والحال أنَّ هذا النثر كان بتعبير «هيكل» أقرب إلى الخواطر من غيره. ورغم ذلك فإنَّ هذا الموجّه قد أُهمل وغُيّب، وحلّ محلّه القول بأنَّ الأسلوب الروائي الأوروبي هو الذي كان المؤثّر الفاعل في نشأة الرواية العربية، وقصر أمر التحديث الأسلوبي على عنصر ما، مهما كانت قيمته، لا يمكن أن يؤدّي إلى تفسير سليم للظواهر المدروسة. والحقيقة فإنَّ النثر السردي التخيّلي الذي أشرنا إليه، كان قد تنكّب منذ قرون عن قواعد التعبير التي أشاعتها الرسائل الديوانية والمقامات المتأخرة، ولم يوقّر محسّناتها البلاغية، والمشكلة التي ستثار فيما بعد حول «العامية والفصحى» موجودة بتفاصيلها في تضاعيف ذلك النثر، ولكن هذه القضية، شأن قضايا كثيرة أخرى تجرّد من أبعادها الثقافية، وتدرس بمعزل عن السياق الثقافي العام الذي تترتب فيه، فتبدو تلك القضايا وكأنها مرتبطة بمرجعيات أخرى، وفي كثير من الأحيان يجري إسقاط لتصوّرات لاحقة على ظواهر تشكّلت في زمن أسبق بكثير.

لم يلتفت «هيكل» إلى هذا الجانب، ولم يكن قادرا على التفكير به، لأنه خارج وعيه، وقرن أمر التحديث الأسلوبي بالأثر الذي تركته الثورة الفرنسية. وعلى أية حال، فقد اعتبر أمر الأخذ بهذا الأسلوب دلالة على التجديد والابتكار. فمجلة «البيان» أشارت إلى طبيعة المحاكاة بين رواية «هيكل» والروايات الغربية، والإشارة إلى هذا الجانب تأتي في سياق الإطراء والتوقير، وتندرج في هذا السياق إشارة «تيمور» حول «زينب» باعتبارها تختط السبيل الذي نهجته الرواية الغربية(43). لكن «يحيى حقّي» أشاد بـ«هيكل»، ووصفه بأنّه «متمكّن من لغته، ملمّ بآدابها» وقد «ترفّع أسلوبه المشرق عن ألاعيب الزخارف الباطلة التي كانت لا تزال سائدة في عهده»(44).

على هامش هذه القضية يثار موضوع استخدام «العامية» ذلك أنَّ «يحيى حقّي» يقول: «لعل هيكل هو أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية، وبذلك مهد هذا المنهج لمن جاء بعده»(45)فيما دقّق «مندور» أكثر في هذا الموضوع، وانتهى إلى أن درجة الانفصال بين الأساليب القديمة وأسلوب «زينب» كبيرة، فـ«هيكل»، كما يقرر

---

(43) دراسات في القصة والمسرح، ص 49.

(44) فجر القصة المصرية، ص 54.

(45) م. ن. ص 54.

مندور «كان في كتابتها أبعد ما يكون عن المقامات وما تفرّع عنها، وأقرب ما يكون إلى روح الرومانسية والقصص الفرنسي، بل لقد جرؤ هيكل عندئذ أن يقيم قصته على عنصر الحب، وأن يجمع في تعبيره بين العامية والفصحى غير مكتفٍ بالنثر المرسل الفصيح فضلاً عن سجع المقامات»[46]. وكان «جيب» قد أكّد بأنَّ «زينب» من حيث اللغة والأسلوب والموضوع والمعالجة منبتّة الصلة بكل ما ظهر قبلها في الأدب العربي[47].

5. «زينب» وصوت المؤلف المعلن

ربطت مجلة «البيان» بين المؤلّف وروايته مؤكّدة أنّه ضمّنها «مبادئ عصرية له» ويمكن أن تفهم هذه الإشارة أيضاً على أنَّ «زينب» مرآة لذات المؤلّف، سواء ما اتصل بأفكاره وتصوّراته وتأملاته، أو ما اتصل بتطلّعاته الإصلاحية. لكنّ «هيكل» كان قد أشار بوضوح إلى أنَّ «الحنين» كان عاملاً أساسياً وراء كتابة الرواية، فضلاً عما تختزنه «النفس من ذكريات»[48] ولكن الأمر لم يقتصر على ذلك، إنما برزت شخصية المؤلّف بوضوح في تضاعيف النصّ. وقبل أن نمضي في تحليل هذا الجانب لا بد من القول إنَّ حضور المؤلف في نصّه الإبداعي، أمر تتباين حوله التصوّرات، وتتغير المواقف بحسب الظروف الخارجية التي ترافق القراءة. وفيما كانت وظيفة الأدب المباشرة، في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تقترن بالرسالة الأخلاقية التي ينطوي عليها النصّ، أصبحت هذه الوظيفة في نهايته تفهم بطريقة مختلفة. وإذا كان حضور المؤلّف وأفكاره يعتبران دالة لها قيمة من نوع ما، فقد أصبح احتجابه الآن هو الأمر الذي تدعو إليه القراءة النقدية، فيصعب الموافقة الكاملة على اعتبار النصّ قناعاً لأفكار مؤلّفه، لأنَّ ذلك قد يؤدّي بالنصّ إلى انهيارات داخلية تفقده شروطه النوعية والجمالية والبنائية.

يدرج «عبد المحسن طه بدر» رواية «زينب» ضمن روايات «الترجمة الذاتية» في كتابه «تطور الرواية العربية» وهذا يعني أنّه يعالجها على أنّها نوع من السيرة الذاتية للمؤلّف، وممّا انتهى إليه، هو أنَّ المؤلّف كان مدفوعاً برغبة في إصلاح حال أبناء وطنه، وهذه الرغبة تشكّل «المنبع الذي استمدّ منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية».

---

(46) معارك أدبية، ص 195.

(47) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب ص89.

(48) زينب، ص 10.

وعلى هذا فالمؤلّف شديد الحضور في روايته، قليل الاحتجاب عنها، فأول محاور الرواية «يدور على قلق المؤلّف وضياعه الذاتيين، وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حبّ ناجحة، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلاً في شخصية «حامد» المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبّر في الرواية عن شخصية المؤلّف نفسه»[49]. ويطابق «بدر» بين المؤلّف و«حامد»، ويفسّر كلّ هموم «حامد» وتأملاته وأفكاره باعتبارها أفكار «هيكل» نفسه، ويحدّد نوعين من التأثر: أولهما: مباشر يمثله «حامد» بوصفه قناعاً للمؤلّف، وثانيهما: «زينب» التي تعدّ، بصورة غير مباشرة تعبيراً عن ثقافة «هيكل» بصورة عامة. وكان «جيب» قد طابق من قبل بين «حامد» و«هيكل»، فقال: «بأن حامد بطل الرواية يمثل الكاتب إلى حد بعيد»[50].

بيد أنَّ «العالِم» يوسِّع من فكرة الذات الفردية فيعتبر أنَّ القلق الذي يمور فيها إنما هو دلالة على الاهتمام بالفردية وحضورها في نسيج الرواية، فعالم الرواية هو المضمار الذي كانت الذات الفردية تمارس فيه أفعالها، فرغم تدخّلات المؤلّف، ورغم فرضه لأفكاره وآرائه الخاصة، فإنّها «تتضمّن» شخصيات متناقضة متصارعة إلى حدّ ما، وذات سمات مصرية واضحة، ولكنّ لعل أهم ما يميزها أنَّ عالمها ليس عالماً ثنائياً مطلق الثنائية - كما هو الشأن في أغلب التعابير الأدبية السابقة - بين الأبيض والأسود، بين الخير والشر، بين الفقير والغني، وإنما نجد عالماً تتحرّك فيه شخصيات ملتبسة قلقة متطلّعة إلى تغيير ما على نحو غامض»[51]. ويؤكد «روجر ألن» التماثل الكبير بين المؤلّف والبطل، فشخصية حامد «تعكس آراء وأفكار هيكل نفسه»[52]، ومن ذلك ما يشير إليه «ألن» من أنّ المؤلّف «يحاول على لسان حامد، أن يعلن عن تأييده الأكيد لأفكار المصلح المعروف قاسم أمين فيما يتعلق بحقوق المرأة»[53].

ويأخذ هذا التماثل دلالته، إذا دُعم بالسيرة الذاتية لـ«هيكل» التي يذكر فيها تأثّره الشديد بأفكار «قاسم أمين»، وبخاصة كتابه «تحرير المرأة» الذي أثار بدعوته لتعليم المرأة، ورفع الحجاب ثائرة المحافظين، وهو يبدي تعاطفاً متحمساً مع أفكار «أمين». وجدير بالذكر أنّه نشر أول مقال في حياته في سنة 1907، وبتأثير من «قاسم أمين»،

---

(49) تطور الرواية العربية، ص 323.

(50) دراسات في الأدب العربي، ص 90.

(51) أربعون عاماً من النقد التطبيقي، ص 34.

(52) الرواية العربية، ص 30.

(53) م. ن. ص 32.

عن حرية المرأة، وأظهر ميلاً مبكّراً لأفكار ذلك المصلح الخاصة بالمرأة، واعتبر ذلك جزءاً من المكونات الثقافية الأساسية في حياته الثقافية[54]. وقد أشار إلى أمر المماثلة بين المؤلّف والبطل «شكري عيّاد»، فذهب إلى أنّ الأول قد «تقنّع بالثاني فوجّه نقده للمجتمع، وتحدّث بلسانه طارحاً أفكاره الإصلاحية»[55]. وأحدث أمر المطابقة المذكور مشكلة في مغزى الرواية، يعبر عنها «سعيد الورقي» بقوله: إنّ «رواية هيكل في الواقع ليست رواية «زينب» كما أراد لها مؤلّفها، إنما هي رواية حامد، فشخصية حامد هي أكثر شخصيات العمل اكتمالاً ونمواً رغم سلبيتها، كما أنها الشخصية المحورية التي تمثل فكر الكاتب وموقفه»[56].

كانت «زينب» في بعض وجوهها مرآة استثمرها «هيكل» لعكس صورة من نفسه وأفكاره وطرف من موضوعه. وقد اعتبرت الهموم الفردية - الذاتية نوعاً من إظهار الفرد بوصفه كائناً إنسانياً له أبعاده النفسية والاجتماعية والفكرية، في ظلّ عدم اهتمام بهذه الأبعاد من الأدب الذي سبق رواية «زينب». ولا غرابة أن يكون لتجلّيات الذات تفسير لدى الدارسين، وترجيح لقيمة «زينب» وتأكيد لريادتها؛ ذلك أنّ الرواية الغربية عُلِّلت على أنّها «ملحمة» الحقبة «البرجوازية» حيث تتقدّم الهموم الفردية على الجماعية، وحيث يصبح الإنسان الفرد مركزاً فاعلاً في العالم. وتعميم هذا الحكم على «زينب» لا يخلو من مبدأ «المقايسة» هذا، دون الأخذ بالاعتبار الشرط التاريخي للنسقين الثقافيين اللذين تجري المقارنة بينهما. وفي هذا السياق يمكن معالجة موضوع التنكّر في «زينب»

يعلّل «هيكل» أمر إغفال ذكر اسمه على غلاف الطبعة الأولى من الرواية بأنّه نوع من التفاني في الدفاع عن قضية وطنية -طبقية، فقد كان يشعر بامتهان للإنسان المصري، وتحديداً للفلاح، وقد استشعر، كما يقول، بأنّ إهدار تلك القيمة، أمر غير لائق، وعليه ينبغي أن يتنكّر تحت صفة «مصري فلاح» لإرسال رسالة إلى من يضنّ على المصري الفلاح بامتلاك وجهة نظر في الحياة، وقد جعل من روايته تصويراً ضمنياً لما يمور فيه عالم الريف المصري في مطلع القرن العشرين، وغايته أن يتمثّل ذلك العالم، ويظهر إلى العيان مكوناته ومشكلاته، لأنّه لمس أنّ هذا العالم ينظر إليه «بغير

(54) مذكرات في السياسة المصرية 1: 29.
(55) المذاهب الأدبية، ص 131.
(56) سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 198، ص 37.

ما يجب من الاحترام، فأردت أن استظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله، أنّ المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنّه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدّم به للجمهور، يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه»[57].

لقد وقفنا من قبل على هذا النصّ في سياق شرح الالتباس الذي وقعت فيه مجلة «البيان» حول التقديم والتأخير، لكن الأمر الذي تنبغي الإشارة إليه هنا، هو أنّ المؤلّف، كما يتضح من تأكيده، كان مدفوعاً بقصد واضح. لقد فضّل أن يتنحى كإنسان فرد مسمّى، وأن يدفع إلى الأمام بـ«نموذج» فيه عمومية، ليوجّه خطابه إلى أولئك الذين يبخسون عليه حقّ الحياة والوجود، وليس لنا في هذا السياق «تقويل» نصّ «هيكل» أو تعليل إغفال اسمه، والتنكّر خلف صفة مركبة، كما ذهب كثيرون، حينما قرأوا الغلاف في ضوء موجهات خارجية، ذلك أنّه يعلن بوضوح عن فكرته من التنكّر التي غايتها الإفصاح عن مضمون معين، أكثر مما هو هروب منه. وقد فسّرت مجلة «البيان» ذلك بأنّه «إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة» وأضافت «إنّا نجلّ هذه منه». ومن المؤكد أنّ اختيار صفة «مصري فلاح» فيها كثير من الدلالات والإيحاءات، فلو أراد «هيكل» أن يتنكّر تماماً، وألاّ يضمّن روايته رسالة ما، لاستعار اسماً وهمياً، إذا كان تثبيت اسمه يلحق به نوعاً من الضرر الاعتباري، كما أنّ اختيار «مصري» و«فلاح» والتركيب منهما يفصح عن مقصد لا يمكن اختزاله بسهولة إلى نوع من الهروب والخوف، فضلاً عن الإشارة التفسيرية الواضحة التي حرص «هيكل»، فيما بعد، على إدراجها في مقدمة الرواية.

وعلى أية حال، فإشارة مجلة «البيان» تندرج في سياق الإطراء لهذه الالتفاتة من المؤلّف، الذي حرص أن يغفل اسمه عن أول كتاب يصدره، ويفهم، إلى ذلك، أنّ المؤلّف يصدر عن تصوّر عام، وهو أنّه تحت صفة «مصري فلاح» يوجّه رسالة عامة، غايتها وصف مناظر الريف المصري وأخلاق أهله. أما في الدائرة الخاصة به، والوسط الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه، فمعروف عنه أنّه صاحب «زينب» ذلك أنّ المجلّة المذكورة أشارت بعد صدور الرواية مباشرة إلى أنّها لـ«هيكل»، وإذاعة ذلك فيها، أشد خطراً عليه، مما لو وضع اسمه الصريح على الغلاف، لو كان صادراً في قراره من

(57) زينب، ص 8.

منطلق التنكّر القائم على الخوف والرهبة. ذلك أنّ «البيان» أطرت هذه الالتفاتة، وأجلّت موقف «هيكل»، وأفصحت عن أنّه صاحب «زينب» وأضفت عليه كثيراً من الصفات الرفيعة، وتوقعت له أن ينشئ «جلائل الروايات». المفارقة التي يمكن ضبطها بسهولة في سياق مناقشة قضية التنكّر، هي أن المؤلف الذي يتوارى وراء اسم مستعار، كيلا يفضح اسمَه الحقيقي غلافُ الكتاب، يبالغ في جعل متن النص ميدانا للإعلان عن أفكاره وتصوراته المستعارة من مرجعيات لا صلة لها بالعالم التخيلي للنص، يقع تضارب لا يخفى بين إخفاء الاسم الشخصي للمؤلف وإعلان الرأي الحقيقي له. لا يستقيم كل ذلك إلا إذا تم تخريج عملية التنكّر باعتبارها قضية شخصية خاصة بالمؤلف، وليس قضية فنية خاصة بالرواية.

6 . تشكيك في الريادة التاريخية والفنية والموضوعية

ظهرت رواية «زينب» في نهاية مرحلة تاريخية انتقالية شهدت تداخلاً كبيراً بين الأذواق الأدبية والأحكام والمعايير النقدية، وهي الحقبة التي اصطدمت فيها الأنساق الثقافية المختلفة، وكل ذلك جعل المتناقضات تتجاور في تلك المرحلة بحيث يصعب الانتهاء إلى رأي حاسم في ظواهرها الأدبية والفكرية، فكلّما جرى تقليب التضاريس المكوّنة للثقافة الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تباينت وسائل البحث، واختلفت وجهات النظر، وتعدّدت النتائج المستخلصة، ولا يخفى أنّ هذا الأمر جهّز «قراءات» رواية «هيكل» بتصوّرات متباينة، تبلغ أحياناً درجة التضادّ التام؛ لأنّها تصدر عن معايير مختلفة لم يتفق عليها كل الاتفاق. وعلى هذا انقسمت الآراء حولها كما أشرنا، آراء تثبت ريادتها استناداً إلى مجموعة من المعايير، وأخرى تنقض ريادتها استناداً إلى معايير أخرى، لأنّها تقدّم تأويلا مختلفا للمعايير التي تعتمد عليها. والقول بالولادة الكاملة لرواية «زينب» يتجنّب ببساطة لا تحسد عليها التفاعلات السردية الغنية التي عرفت قبل ظهورها بنصف قرن، وتكشفت لائحة الإحصاءات الخاصة بالروايات التي صدرت قبلها بزمن طويل عن حقيقة لم توظفها كثير من الدراسات التي عنيت بنشأة الرواية العربية وتطوّرها، وهي تبرهن على سعة الاهتمام بموضوع الرواية تأليفاً وتعريبا، ولهذه الحقيقة وجه آخر يؤرق الباحثين في هذا الموضوع، وهو صعوبة حصر هذا العدد الكبير من النصوص السردية ودراستها، واستخراج أبنيتها الأسلوبية والتركيبية والدلالية. وهذه الصعوبة تدفع إلى واجهة الاهتمام بصعوبة أخرى، وهي كيفية التحقّق من توافر الشروط الفنية للنوع الروائي في

هذه النصوص، ثم الانتهاء إلى تثبيت ريادة ما، تُختار من وسط هذه التضاريس الوعرة. فإذا وضع كل هذا في الاعتبار، فإنّ المعايير القائلة بتثبيت ريادة «زينب» تتعرض للشكّ والطعن والانتهاك، ويسهل نقضها، والإتيان بما يخالفها.

القول بريادة «زينب» تاريخياً وفنياً وموضوعياً أمر مشكوك به قطعا فهي آخر النصوص في الحقبة التأسيسة. فالمعطى النصّي المتوفّر قبلها، يجعل تأكيد ريادتها لا معنى له. وذلك ما اهتمت به بعض الدراسات، واعتنى به عدد من الباحثين، ولا ضير من الوقوف على بعض تلك الآراء فمن ذلك أنّ «سيد حامد النسّاج» يبحث في العقد الأول من القرن العشرين، فيتوصل إلى أنّ هناك في الأقل روايتين جاءتا بعد «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، وقبل صدور «زينب» كان «لهما كبير الفضل في الإعلان الحقيقي عن ميلاد الرواية العربية»[58] وهما «عذراء دنشواي» لـ«محمود طاهر حقّي» الصادرة في عام 1906، ورواية «القصاص حياة» لـ«عبد الحميد البوقرقاصي» الصادرة في عام 1905. وعن الأولى يقول «النسّاج» بأنّها: «بذرة إيجابية متقدّمة في تاريخ الرواية المصرية، تحمل في أعطافها مضموناً ثورياً، وتتخلّص من بعض الشوائب التي علقت بحديث المويلحي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامي من ناحية أخرى»[59]. أما الثانية التي ثُبّت على غلافها مصطلح «رواية» بصورة لافتة للنظر، وبخط أكبر من خط عنوان الرواية نفسه، وقد ظهرت فيها وحدة للحدث وللزمان والمكان. فإنّ لغة السرد فيها «لغة عربية ميسورة الفهم، سهلة التلقّي والتقبّل، والحوار قصير، وبالعربية التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة، أقرب إلى الشعبية والعامية، وهي لا تصدر عن الكاتب إطلاقاً، إنّها تنطلق بسهولة من الشخصيات»[60]. ومؤلّف هذه الرواية «لم يكن رومانسياً، ولا مثالياً، ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة، وإنما كان ذا رؤية كاملة، تنظر إلى الجزئية الواحدة من خلال علاقاتها وتأثيرها في بقية الجزئيات داخل جسم المجتمع، ولا يلجا إلى أسلوب المقامة، ولا إلى شكلها الأدبي، ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميزة لها، ولا تظفر لديه بأساليب إنشائية عند وصف مظاهر الطبيعة»[61].

يردّ «النساج» هنا على القائلين بريادة «زينب». فمعلوم أنّ المؤلّف أغفل اسمه،

---

(58) سيد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب، ص 53.

(59) م. ن. ص 53.

(60) م. ن. ص 54.

(61) م. ن. ص 56.

وأنّه لم يضع مصطلح «رواية» على الكتاب، ولم تكن هناك عناية واضحة بعناصر البناء الفني، وإذا كان دعاة القول بريادة «زينب» يعزون تلك الريادة إلى اللغة، فلغة رواية «البوقرقاصي» كما يخلص إلى ذلك «النسّاج» تتوفر على جميع الخصائص التي تندرج عادة في أساليب التعبير الروائي، وثمة اتهام لا يخفى لـ«هيكل» بأنّه رومانسي ومثالي يدفعه الحنين في الغربة لاستحضار مناظر ريفية يكتبها تحت مؤثرات الرواية الفرنسية، دون أن يكون ملمّاً، وربما ليس معنياً، بالمشهد الواسع للحياة الريفية بكل ملابساتها الحقيقية؛ إنما هو يصدر عن رؤية ذاتية وموقف فردي. وكل هذه الصفات التي استخلصها الباحثون من «زينب» وتجربة «هيكل» الأدبية - التي وقفنا عليها من قبل - باعتبارها أركان ريادة، يحاول «النسّاج» نقضها ضمناً، بالتأكيد على أنّ رواية «القصاص حياة» و«عذراء دنشواي» تتضمنها، فالأولى، حسب رأيه، تتوفر على العناصر التي تؤهلها لأن تتصدر قائمة الريادة الروائية في مصر. ولا يكتفي «النسّاج» بذلك، إنما يضيف روائياً ثالثاً هو «صالح حمدي حمّاد» الذي أصدر روايتين: الأولى بعنوان «الأميرة يراعة» والثانية بعنوان «ابنتي سنية» وذلك في عام 1910 وقد ثبّت اسمه الصريح على غلاف الروايتين بعكس «هيكل». بل إنّه «تخلّص قبل هيكل من السجع والجناس والطباق والمحسنات البديعية والبلاغية في لغة سهلة، وحوار مقبول، ونظرة واعية إلى المجتمع، ومتطوّرة إلى دور المرأة، وثقافتها، وإسهاماتها»[62]. وإثر كل هذه الجهود الروائية، جاءت «زينب» لـ«تكون حلقة في سلسلة، ومغامرة فردية كتلك المغامرات الروائية السابقة، فيها قدر كبير من الرومانسية، وفيها قدر أكبر من الذاتية، ومن الإحساس بالأنا»[63].

«النسّاج» يقصي عن «زينب» ريادتها التاريخية، ويعيد قراءتها في ضوء بعض النصوص التي سبقتها بفترة قصيرة في مصر، ولا يلتفت إلى الإنجازات الروائية الأخرى الكثيرة في بلاد الشام ومصر قبل ذلك، وهي كثيرة كما هو معلوم، وكما تبيّن لنا من قبل في فصول هذا الكتاب، فيتوصل إلى أنّ كلّ العناصر التي جعلت من «زينب» تقف في أعلى سلم الريادة، إنما هي متوافرة في غيرها. فليس لها، والحال هذه، أن تدفع في مضمار الريادة، لتحتل مكاناً متصدراً فيه، استناداً إلى شروط تتوافر في سواها.

---

(62) بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص 51.

(63) م. ن. ص 58.

أما «عبد المحسن طه بدر» فينفي ريادة «زينب» من ناحية كونها أول رواية يقوم موضوعها على حدث ريفي، باعتبار أنّ الريف هو الفضاء الذي تشكّلت فيه أحداث الرواية. وقد أشرنا إلى أن «يحيى حقّي» قد اعتبرها رائدة في هذا المجال بناءً على هذا المعيار، وعدّها أفضل عمل عن الريف، وأن الذين كتبوا عن الريف بعد «هيكل» قد «ساروا في ركابه»، لكن «بدر» يبرهن على أنّ «محمود خيرت» قد أصدر روايتين حول الحياة الريفية بين عامي 1903 و 1905، وهما «الفتى الريفي» و«الفتاة الريفية» ويشير «محمود خيرت» بوضوح ووعي إلى أنّه يكتب رواية. ففي مقدمة الطبعة الثانية من روايته «الفتى الريفي» التي صدرت في عام 1905 يقول: «لم أكتب هذه الرواية إلاّ لتكون عبرة للقارئ، ودرساً من دروس الحياة، يستفيد من ورائه أبناء وطني العزيز بوجه عام، والفلاحون بوجه خاص، والذي دفعني إلى نسج بردها بالشكل الذي هي فيه؛ ما رأيت الفلاح عليه من التعاسة والشقاء، وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس، حتى إني جعلت الحادثة قرية من قرى الفلاحين، والبطل واحداً منهم، ولم يكن غرضي من ذلك مجرّد «فكاهة» للفلاح يصرف فيها زمنه من غير طائل، ولكن حكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه، وتبثّ فيه روح الكمال والفضيلة فتهديه إلى طريق الرشاد وسواء السبيل»[64]. وفي روايته الثانية «الفتاة الريفية» يكرر الهدف الذي يريده بقوله: «على أنّ الرواية لا تكون قيّمة حتى ترمي إلى غرض شريف أو فائدة حكمية»[65]. وهو يستعيد ثانية المغزى الأخلاقي للنصوص الأدبية. والمثير للاهتمام أنّ «خيرت» لا يكرّس روايتيه للريف فقط، وهو الموضوع الذي نعالجه هنا، إنما يورد مصطلحات خاصة بالبناء الفني للرواية بدلالاتها المعروفة الآن مثل مصطلح «رواية» و«الحادثة» و«البطل». ويؤكد «بدر» أنّ روايتي «خيرت» لا تسبقان رواية «هيكل» في استثمار عالم الريف والإفادة من مكوناته فحسب، إنما رواية «زينب» تحاكيهما في كثير من تفاصيلهما وأحداثهما ووقائعهما، فالمماثلة قائمة بين رواية «هيكل» وروايتي «خيرت» في أكثر من نقطة، والتشابه كبير في مسار الأحداث والمقاصد والغايات إلى حدود كبيرة[66].

كما أشير كثيراً إلى قيمة الإنجاز الفني الذي حققته «زينب» سواء في موضوع اللغة

(64) محمود خيرت، الفتى الريفي (مجلة مسامرات الشعب، 1905)، ص4-5، نقلاً عن عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، ص 45.

(65) محمود خيرت، الفتاة الريفية (مجلة مسامرات الشعب، 1905) نقلاً عن الروائي والأرض، ص 140.

(66) عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص 48.

أو البناء أو التجديد في مكونات السرد الأدبي، بحيث اعتبرت الحدّ الفاصل بين مرحلتين من مراحل التطوّر الفني في الرواية العربية الحديثة، وبها يمكن الإشارة إلى استكمال خصائص النوع الروائي في الأدب العربي. على أنّ هذا الأمر لم يقبل على علاّته من لدن بعض الباحثين، وكما رأينا في نقض الريادة التاريخية والريادة الموضوعية، فلا نعدم وجهة نظر تشكّك بريادة «زينب» الفنية. فهي، كما يذهب «سيد البحراوي»، تفتقر للتماسك الفني، وبناؤها العام لا يقوم على «مبدأ درامي» فليس ثمة صراع سردي يحكم بناءها، إنما يعتمد ذلك البناء على «منطق الحكي في التراث الشعبي دون تشويق أو إثارة، فالأحداث تأتي متتابعة متسلسلة كأنها مربوطة في خيط واحد واضح، وإن كانت (عقد) الوصف والاستطراد تمنع دائماً من سلاسته»[67]. كما لا توجد في الرواية قوانين مركّبة تضبط العلاقة بين البشر والأحداث، فالفصول والفقرات تبدأ وتنتهي دون ضوابط زمنية، والأحداث تتجاور دون أن تضبط بعلاقات سببية، بحيث لا يفضي تقدّم الأحداث إلى نوع من الصراع، وحسب «البحراوي»، فإنّ علّة الأمر تتصل باعتقاد «هيكل» أنّ المجتمع هو المتحكّم بكل المصائر، فضلاً عن أنّ الطبيعة تمارس الدور نفسه[68].

وبالنظر لانعدام النسق المنطقي -السببي الذي يتحكّم بالأحداث ويوجّهها صوب نتيجة محدّدة، فإنّ العناصر الفنية انفرطت، ولم تنتظم في إطار واحد، وهذا جعل الرواية تخفق في كثير من وجوهها الفنية. وكنّا ذكرنا في هذا السياق الرأي الذي جاءت به مجلة «السفور» في وقت مبكر فأشارت إلى أنّ رواية «زينب» ينقصها كثير جدا من تماسك أجزائها تماسكا ترضاه الصنعة الروائية، واتصال بعضها ببعض على وجه مقبول. وكان «عبد المحسن طه بدر» قد أشار أيضاً إلى أنّ بناء الرواية غير متماسك، كما أنّ الشخصيات لا تعبر عن واقعها بقدر ما تعدّ انعكاساً مباشراً لشخصية المؤلّف نفسه وثقافته، كما يصرّ المؤلّف على إيراد مشاهد لا تمهيد لها، الأمر الذي أدّى إلى تمييع عواطف الشخصيات. إلى ذلك أنّ الوصف فيها متكرّر، وأفكارها متأثرة بـ«فلسفات مسيحية لا نعرفها»، وهي تجيء «بصور لا يألفها أدبنا وقصصنا» و«لا يألفها ريفنا». ويربط عبد المحسن طه بدر بين «هيكل» وبطل «زينب» حامد، ويذهب إلى أنّ

(67) سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 120.
(68) م. ن. ص 131.

المؤلّف إذا كان يريد فعلاً تقديم صورة عن الريف المصري، فإنّ النجاح لم يحالفه، لأننا لا نعثر على شيء جدّي من ذلك الريف، وإنما «نلتقي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة، نلتقي به وبمشكلته حاضراً وبصورة مباشرة في شخصية «حامد» الذي يمكن أن تسمى الرواية باسمه، ونلتقي بشخصيته مرة ثانية بصورة غير مباشرة منعكسة على المناظر والأخلاق الريفية»(69). وتتجسّم هذه الهفوة الفنية، فتطيح بريادة «زينب» الفنية، فتدخلات المؤلّف الكثيرة في سياق السرد، وإنطاق البطل بوصفه قناعاً لـ «هيكل» لا يمكن السكوت عليه.

ويتوغل «علي الراعي» في قلب هذه المشكلة التي تقلّل من قيمة الرواية، فيتوصل إلى أنّ «ثمة صراعاً يدور في «زينب» بين الرواية والنثر الفني.. مؤلّفها يجلس ليكتبها وفي ذهنه أنّه حتم عليه، إلى جانب دور الراوي، أن يثبت أيضاً براعة في النثر الفني»(70) ولهذا كثيراً ما «يقطع الكاتب خيط الأحداث عامداً ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والاحساسات طعمها كله محفوظ، خارج لتوه من العلب، إذّاك نحس أنّ ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصلت، وضُمّت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب»(71) وفضلاً عن كل هذا ففي الرواية «أشكال من الكتابة لا تنسجم مع فنّ الرواية، ضمّنها المؤلّف عمله حرصاً على فكرة أو مجموعة من أفكار، ولم يبذل جهداً ما في ترجمة هذه الأفكار إلى أشكال فنّية تلتحم مع نسيج الرواية. وأحياناً تتّخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشائي تقليدي، جاهز تحت تصرف المؤلّف، لا ينتظر إلاّ أهون الحجج كي ينبثق إلى الوجود»(72). وكان «روجر ألن» قد أشار إلى ذلك واصطلح عليه بـ«المغالطة السيكلوجية»(73) إذ يحاور «حامد» والديه الريفيّين حول الزواج اعتماداً على مفاهيم مستعارة من «مل» و«سبنسر» دون مراعاة للسياق العام للتواصل واختلاف الأنساق الثقافية بين مصدر الفكرة ومتلقيها.

اتفقت معظم الآراء على تأثر رواية «زينب» بالروايات الأوروبية، والفرنسية بوجه خاص، وقد أشارت مجلة «البيان» إلى ذلك، وأكده محمود تيمور ويحيى حقي ومحمد مندور وعبد المحسن طه بدر وعلي شلش والنسّاج، على أن «سيد البحراوي»

---

(69) تطور الرواية الحديثة، ص 331.

(70) علي الراعي ، دراسات في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص37.

(71) م. ن. ص 41.

(72) م. ن. ص 42 – 43.

(73) الرواية العربية، ص 31.

لا يكتفي بالوقوف أمام موضوع التأثّر والتأثير عند بُعده المجرّد الذي يعد أمراً طبيعياً بين الآداب، وحاجة ماسّة للنصوص الأدبية، وإنما يتجاوز ذلك إلى الاعتقاد بأنّ «زينب» حاكت الروايات الفرنسية محاكاة سلبية، فمؤلّفها انتظم في نوع من التبعية الذهنية لتلك الثقافة، فـ«هيكل» لم يخضع في روايته لآلية الإبداع، وإنما لآلية التأثر، وهنا يثير «البحرواي» سؤالاً مؤدّاه أنّه من الممكن أن يكون «محمد حسين هيكل» قد اطلع على نماذج من الرواية الفرنسية وتأثر ببعض عناصرها وإطارها العام «ولكن هل نجح في أن ينتج رواية في قامة ما تأثر به؟» وجواب البحراوي هو: «يستحيل، لأن مثل هذا الإنتاج كان يحتاج إلى شروط أخرى تماماً. أولها ألاّ يكون همّه أن ينقل هذا النصّ أو الإطار، بل أن يستفيد منه، إذا أمكن، بعد أن يكون قد عايش تجربته هو الشخصية في مجتمعه هو، وحلمه العميق النابع من الاتصال الحميم بأحلام البشر، لا أن يحلم حلماً مزيفاً مفروضاً عليه من الخارج، ويحاول هو أن يفرضه على جماعته، وعلى لغتهم، وعلى شخصياتهم، وأحداثهم، التقليد هنا لا ينتج فنّاً، بل صورة مشوّهة. وإنتاج نوع أدبي جديد لا يتم بنقله عن الآخرين، وإنما بوعي عميق بإمكانات الأنماط الأدبية الممكنة في الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جمالياً في هذه اللحظة، وهذا يحتاج إلى فنان عميق واع جمالياً بوضعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي، ومدرك لتناقضات هذا الوضع، وراغب في المساهمة في حل هذه التناقضات، على مستواه الجمالي، وكل هذا ضدّ التبعية التي عاشها هيكل وجيله»[74]. فإذا كانت الفعالية الأدبيّة التي يقوم بها «هيكل» قد تمّت تحت تأثير التبعية الكاملة للمؤثر الغربي، كما يخلص إلى ذلك «البحراوي»، فإن الشكّ يحوم حول ريادة «زينب» التي كانت مرآة لذلك المؤثّر، وعليه، فلا يمكن أن تكون «رواية بالمعنى الدقيق» ولا يمكن أن تكون «رواية حقيقية كما زعم النقاد»[75]؛ لأنّ الأحداث فيها تتحرّك بدفع من قوى خارج سياق النصّ، ومفهوم الصراع فيها غائب، إلاّ ما تمارسه إرادة المؤلّف الخارجية في توجيه الأحداث الوجهة التي يشاء، والتعبير عن نفسه وأفكاره عبر شخصية البطل. أُعيد إنتاج أمر التأثر والتأثير في الأدب، من خلال رواية «زينب» ليتحوّل من وجهه الإيجابي الذي أطرته مجلة «البيان» في مطلع القرن العشرين إلى وجهه السلبي في نهاية القرن. ومردّ ذلك صدور القراءات النقدية عن منظورات

(74) محتوى الشكل في الرواية العربية، ص 148.
(75) م. ن. ص 148.

مختلفة ومرجعيات متباينة، الأمر الذي يؤدّي إلى نتائج مختلفة، وأحكام متناقضة، تتصل هذه المرة ليس بالنصوص وطرائق إنتاجها، إنما بالكتّاب وتكوّنهم الثقافي.

وأثار أمر تنكّر «هيكل» تحت اسم «مصري فلاح» انتباه الدارسين، وانقسمت حوله الآراء، وكنّا فصلّنا وجهة نظر المؤلف نفسه حول الموضوع، ومنها رغبته بأن يُنصف نوعاً من الانتماء الوطني والطبقي الذي انتهك لأسباب كثيرة، ولم يهمل الجانب الشخصي بمهنته بوصفه محامياً لا يرغب أن تتداخل في أذهان الآخرين صورته المنقسمة إلى ممارسة الأدب والمحاماة. ولكن تصرّف «هيكل» هذا سرعان ما أعيد تأويله، فقد ذكر «محمود تيمور» إلى أنه «لم يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعاً عن أن يعدّه أدباء عصره راوية «حواديت» و فكاهات»[76]. كما تهكّم «يحيى حقّي» بسخرية من ذلك، وعزاه إلى خوف «هيكل» من الإعلان عن نفسه في سياق قصّة حبّ، وقال: إنّه لا يفهم كيف أنّ المؤلّف يتشرّف بصفة الفلاح ويُخفي اسمه، وتعجّب من ذلك لأنّه لا يعرف أحداً يتنكّر حين يتشرّف، وأكّد على أنّ ذلك نوع من المواربة التي رغب «هيكل» فيها[77].

وذهب «عبد المحسن طه بدر» المذهب نفسه، وبخاصة أنّ الأعمال الأدبية آنذاك كانت ممهورة بالتسلية والفكاهة و«لا تحظى باهتمام كبار المثقفين واحترامهم»[78]، وبهذا انزاحت قضية التنكّر من سياق معين، واندرجت في سياق آخر؛ فإذا فُهمت رواية «زينب» في ضوء التأويل الأول للتنكّر، اعتبرت رسالة أخلاقية تعبّر عن نكران ذات مؤلّفها الذي فضّل أن يحتجب وراء صفة ما، من أجل إيصال مضمون تلك الرسالة، وإذا فهمت «زينب» في ضوء التأويل الثاني للتنكّر، اعتبرت عملاً أدبياً ليس له الشجاعة بأن يعلن عن صفته وهي «رواية» وعن صاحبه وهو «هيكل» إنما استبدل بذلك إشارات بديلة دالة وهي «مناظر أخلاقية وريفية» و«مصري فلاح» باعتبار أنّ النصّ تنقصه الجرأة في الإفصاح عن هويته الفنية الروائية لأسباب قد يتّصل بعضها بقصور النصّ وصاحبه، أو بخوف المؤلّف من أن تجني عليه صفة الكاتب الروائي في مناخ مشبع بتصوّر تقليدي يرى في القصص نوعاً من التسلية والفكاهة.

على التأويل الأخير تبني نتيجة مهمة، وهي: إذا كان النصّ الذي اعتبر رائداً

---

(76) دراسات في القصة والمسرح، ص 52.

(77) فجر القصة المصرية، ص 48.

(78) تطور الرواية العربية، ص 318.

للرواية الفنية، قد بخسه مؤلّفه حقّ التسمية النوعية، وضنّ عليه باسمه الشخصي فكيف يقيض له أن ينتزع حقّ الريادة الفنية!؟ ومن الواضح هنا أنّ عنصراً خارجياً اقتحم صلب الموضوع الخاص بالريادة؛ فإذا كانت بعض الآراء قد حاولت أن تحسم ريادة «زينب» بناء على مجموعة قيم فنية- فكرية مستخلصة من النصّ، فإنّ آراء أخرى قد حاولت أن تدعم حججها المستنبطة من النصّ، حول نقض ريادة «زينب»، بأخرى من خارج النصّ، مثل إعادة تأويل قضية التنكّر. ويضاف إلى هذا أن هناك من ذهب إلى أنّ أهمية «زينب» لم تنبثق من جدّة النصّ ونوعيته الفنية، إنما من مكانة «هيكل» الاجتماعية والسياسية[79]. وحسب «النسّاج» فإنّ «عوامل خارجية ساعدت على إضفاء كثير من الأضواء الباهرة حول «زينب» فقد فُصلت تماماً عن التجارب السابقة، وهذا جعلها وحيدة في الميدان، درّة ثمينة «يتيمة الدهر»... ولو أنّها وضعت في إطارها لتكشّف حجمها الطبيعي» وينتهي إلى أنّ الوضع الاجتماعي والسياسي لمؤلّفها هو الذي أضفى عليها أهمية استثنائية، ذلك أنّ صاحب «زينب» لم «يكن مهموماً بالرواية كفنّ»[80]، و«زينب» إنما هي «مغامرة فردية منه» وروايته الأخيرة «هكذا خلقت» لا تبرهن على ذلك، فقد ولدت «في زمان غير زمانها وبمنهج مختلف عمّا كان شائعاً حولها»[81]. وكل هذا يفضي بنا إلى الوقوف على البنية السردية والدلالية للرواية.

7. زينب: البنية السردية والدلالية

تثير رواية «زينب» جملة من المشكلات السردية، وهي مشكلات لا تنقطع عن مسار الرواية العربية قبلها فهي متصلة بها في النوع، مختلفة عنها في الدرجة، فمن المعلوم أنّ التنميط الأخلاقي للعوالم السردية التخيّلية كان من قبل يأخذ اتجاهين: سلبي وإيجابي، وتمتثل الشخصيات لهذا التنميط، فينبثق صراع قيم واضح يعتبر المحفّز لحركة السرد إلى النهاية. وهذا التنميط مرّ إلى النصوص الروائية في القرن التاسع عشر كالنسغ الصاعد من المرويات السردية التي ترسّبت عناصرها في تلك النصوص بعد أن تفكّكت هياكلها الكبرى. و رأينا كيف أنّ كتاب «حديث عيسى بن هشام» بذر شكّا في القيمة الفنية لذلك التنميط، وتصاعد هذا الشكّ مع «زينب» التي به استبدلت تنميطا جاهزا آخر.

---

(79) اتجاهات الرواية المعاصرة، ص 37.

(80) بانوراما الرواية العربية، ص 59.

(81) م. ن. ص 60.

غابت ثنائية الخير والشر، وحلّت محلها ثنائية أخرى أقلّ حيوية في وظيفتها السردية ألا وهي ثنائية الطبيعة والمجتمع، ومع أنّ «هيكل» استعار هذه الوظيفة من «روسو»، كما يتضح في الرواية، وكما انتهت بعض الدراسات إلى ذلك(82) لكنه جعل طرفي الثنائية يسيران منفصلين لا يلتقيان، الأمر الذي فرّغ النصّ من حيوية الحركة والفعل السرديين، وإحالته على مجموعة من اللوحات التأملية في الطبيعة والإنسان والوجود.

اتصفت شخصيات «زينب» بـ«جبرية» واضحة، فهي خاضعة لقوة قدرية تسيرها، فصار الخضوع طبعا فيها، ولهذا فإنّ أفعالها داخلية، قوامها التأمّل والحزن والانكفاء على النفس، والتغنّي الداخلي بالجمال، والدوران في حلقة مفرغة، فجاءت الرواية على شكل لوحات مفعمة بقوة الإنشاء، ولا يقصد من ذلك جودته، إنما المقصود بذلك ضغط الإنشاء التأملي على الأحداث الضعيفة إلى درجة وهنت فيها، ولم يتبلور حدث سردي في الرواية، وذلك أدى إلى نتائج كثيرة، منها غياب التواصل بين الشخصيات من جهة، وبين الشخصيات وعالمها من جهة أخرى. فالشخصيات في «زينب» عبارة عن أمزجة باهتة أكثر من كونها عناصر سردية فاعلة، وهي خاضعة لـ«جبرية» تجعلها تتقلّب في مكانها، فلا تفعل، ولا تعرف ما الذي ينبغي عليها فعله، فتذبل شيئا فشيئا، وتختفي من النصّ هاربة أو مسلولة أو مبعدة.

يمثل «حامد» نموذج الشاب المتعلّم الشغوف بالطبيعة الذي تجهّز فكريا من قبل «روسو» قبل أن يظهر في النصّ، وظهوره يخدم الطبيعة ومفهومها، فهي المرآة الصافية للنفس الإنسانية، وهذه النفس تزداد صفاء وتألّقا وجمالا كلّما عمّقت إحساسها وعلاقتها بالطبيعة، فيما تمثّل «زينب» و«إبراهيم» و«حسن» نماذج ولائية لمجتمعها المنحبس في تقاليد صارمة وموروثة، فهي طوال الرواية لا تفعل سوى أنّها تتلقّى مجموعة من الإرشادات الأخلاقية في نمط العمل والحياة والزواج. وفي الحالتين يحلّ الولاء والطاعة محل المساءلة والرفض، فالشخصيات مُفرغة من فعلها، تدفعها الأهواء والأمزجة العابرة، ولا تتميّز بخصائص تتفرّد بها، وتكشف كل ذلك العلاقات التبادلية المجانية السائدة فيما بينها: يتعلّق «حامد» بـ«زينب»، ثم سرعان ما يتعلّق بـ«عزيزة»، لكنّه يفشل في التواصل مع الاثنتين، يفشل مع الأولى لأنّها بالنسبة له مرآة للطبيعة الجميلة ليس إلاّ، فلا تصلح أن تكون موضوعا للفعل البشري، فيما

---

(82) فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999 انظر 191-196.

يفشل مع الثانية لأنّها لا تجد فيه سوى طيف خامل لرجل، غير مؤهل لخوض تجربة إنسانية حقيقية، فالحبّ في منظوره يمتزج بنوع من الأخوّة الرومانسية، وليس تواصلا بشريا عميقا بين كائنين متمايزين، هذا فيما يخصّ «حامد» أما فيما يخصّ «زينب»، فهي تميل إليه بداية، ثم ترغب بعده بـ«إبراهيم»، وتنتهي بالزواج من «حسن»، ويتساوى لديها في كلّ ذلك الحزن والفرح. وهذه الشخصيات تتحرّك ببطء وخمول على خلفية عالم رتيب: عالم الفلاحين الذين يظهرهم النصّ ببعد واحد ساذج، فهم لا يعرفون سوى العمل والصلاة والنوم، فلا تطلعات ولا طموح في نفوسهم، ويتحركون بين القرية والمزارع كدمى. وقيمتهم تتأتى فقط من أنهم يظهرون في أفق الشخصية الرئيسة وأسرتها. كأنهم مخلوقات ضئيلة ومكمّلة في خلفية لوحة كلاسيكية.

غياب الفعل السردي وهيمنة التأمّل منح قوة واضحة للخطاب الذي استبد بالنصّ من أوله إلى آخره، ولكي تكون للخطاب معاني حلّت المشكلة بأن تحول الخطاب إلى مرآة تعرض عليها آراء المؤلّف الشخصية في التربية والزواج والوجود والمرأة(83) وتخلّل ذلك وغيره نقد للصحافة والمجتمع(84) فضلا عن سيل واضح من النقد يتعرّض فيه المؤلّف لتقاليد الزواج وللضرائب والرشاوى وموظفي الدولة وأدعياء الدين والسلطات الاستعمارية، وسبق لـ«المويلحي» أن فتح هذا الباب من قبل ببراعة لا تنسى.

تعدّ رواية «زينب» لوحة إنشائية شديدة الاضطراب في سردها، فصيغ السرد تتصف بفوضى لا يمكن ضبطها، ذلك أنّ تلك الصيغ تتحوّل من السرد المباشر إلى غير المباشر إلى الوصف إلى التأمل وإلى الاستبطان إلى الصيغ الخطابية بلا ضوابط، ودون أن تؤدي وظائف تثري الشخصيات، وتبلور ملامحها وأفعالها وأفكارها، وفوق كل ذلك، يظهر «حامد» الذي هو قناع المؤلّف ليجعل من مكونات العالم السردي التخيلي موضوعا لاستيهاماته وآرائه، يستهيم بالطبيعة وبنماذجها من النساء الريفيات، ويبث أفكاره حول المجتمع والزواج في صور تأملية أو على شكل رسائل، فيتحوّل النصّ إلى مشاهد شبه جامدة تعيق الحركة السردية الواهنة في الأصل. تمثل رواية «زينب» حلقة في السلسلة النوعية للرواية العربية، فبها انتهى نمط من التمثيل

(83) زينب، أنظر الصفحات الآتية: 24 و128 و148 و172.
(84) م. ن. ص 88 و100.

السردي، والأجدى، كما يقول «روجر ألن»، أن نعتبرها «خطوة أساسية في عملية مستمرة، وليس مثالا رائدا لتصنيف معين أو خاصية روائية»[85].

8. خاتمة

عرضنا فيما مرّ لنماذج من قراءات «زينب» قاصدين إبراز المعايير التي في ضوئها اعتبرت أول رواية فنّية في الأدب العربي الحديث، وأيضاً إبراز المعايير التي نقضت تلك الريادة، وقصدنا من ذلك استحضار صورة متنوّعة المستويات للجدل الذي دار حول أحد النصوص الروائية العربية. وتكشف المعطيات التي عرضناها عن إشكالية جوهرية في منهج القراءة ذاته، ففضلاً عن الاضطراب الذي يظهر في تضاعيف بعض القراءات، فإنها تلتبس أحياناً بمنظورات أيديولوجية تُسقط تصوّراً متأخراً على قضية ظهرت في مرحلة تاريخية متقدمة عليها، ويلحظ وجه الاضطراب جلياً في التناقضات الحادة في بعض القراءات التي توافق غيرها في إدراج «زينب» رائدة، لكنّها تبرهن من جهة ثانية على وجود قصور فني لا يمكن تجاهله، وكأنّ منح حقّ الريادة لا يترتب في ضوء نتائج القراءة ذاتها. ويلحظ إلى جانب ذلك، أنّ بعض القراءات تتعارض تماماً، بحيث تفضي إلى نتائج متناقضة لا يمكن التوفيق بينها، ومع أننا نأخذ بالاعتبار تماماً أنّ تلك القراءات تمتد زمنياً لفترة تقارب قرناً من الزمان، وأنّ منطلقات القراءة وفروضها وإجراءاتها ونتائجها لا بد أن تتطور خلال هذه المدة الطويلة، فقد حذت كثير من القراءات حذو بعضها، والإطراء الذي تقدمت به مجلة «البيان» يمكن اعتباره مولّداً لمعظم الآراء القائلة بريادة «زينب»، بحيث لا نجد بحثاً جاداً يهدف إلى التحقّق من تلك الأحكام التي وردت في سياق الاحتفاء والإطراء والتنويه.

تثير قضية البحث في قراءات «زينب» مشكلة كبيرة، وهي عدم الاهتمام بموضوع خطير مثل هذا، فمعظم القراءات مختزلة وانطباعية وتنطوي على قصور واضح؛ لأنّها لا تعنى بحقبة التشكّل الروائي من ناحية ثقافية شاملة، ولا تتوغل في ثنايا هذه الظاهرة، ولا تعنى بنسق الاستمرارية الكامن في صلب الآثار السردية، وبالمقابل تقدم تفسيرات لا تتصف بالكفاءة للانقطاعات المحتملة بين النصوص، التي هي تحولات ضمنية داخل عالم السرد، وإذا اهتمت فتكتفي بالإحصاء المجرد الذي لا يحمّل بمعطيات مستخلصة من قراءات شاملة لظاهرة كبيرة مثل ظاهرة التحول في الأنظمة

(85) روجر ألن، نشأة الرواية العربية، أنظر : تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث. انظر الترجمة العربية، جده، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 272.

الأسلوبية والبنائية والدلالية للسرد العربي من حاله القديم إلى وضعه الجديد. فالإشارات المتناثرة حول التخلص من قواعد النثر التقليدي، واستخدام العامية، والخلفية الواقعية للأحداث-مع أهميتها- لا تبرهن على طبيعة التحديث وكيفياته وموجهاته، ويمكن أن يضاف إلى كلّ هذا حضور الموجّه الثقافي الغربي الذي استعين به لحسم موضوع الريادة، دون تقديم القرائن الدالّة على ذلك.

واستناداً إلى ظهور نوع من التوافق بين «زينب» والروايات الأوروبية، فقد مُنحت حقّ الريادة؛ لأنّها بذلك تكون قد قطعت الصلة مع الموروث السردي العربي القديم، فكرة التأثر والتأثير دخلت موجّهاً أساسياً في تثبيت الريادة، لأنّها كُيّفت من أجل دحض أمر وإثبات آخر. ولا يخفى أنّ المؤثر الغربي قد تدخل في قراءات «زينب» وأُنتج مرة - وهي الغالبة - من أجل إثبات ريادتها، وأُنتج ثانية لينقض تلك الريادة، وفي مقدمة ذلك القول بمعايير الابتكار والالتزام والتأثر والواقعية والجدّة الأسلوبية وبروز الذاتية، وهي المعايير التي عُرضت من وجهة نظر أخرى، فأصبحت تدلّ على غير ما قُدِّمت به في المرّة الأولى. كما لا يخفى أنّ معظم القراءات القائلة بالريادة أو الناقضة لها قد دمجت بين «زينب» و«هيكل» فالترجيح يشملهما، والخفض يمتد إليهما معاً؛ شُبك المؤلّف بنصّه في تلك القراءات، ولم يُفصل بينهما إلاّ في القليل النادر، ولا يمكن فهم هذه المصادرات إلاّ على اعتبار أنّها من إكراهات القراءة وقصورها، وربما تنوّعها المطّرد الذي يواكب حالات التطوّر الثقافي الطبيعي، وهي في التحليل الأخير مصادرات، ترتبت في ضوء قراءات حاولت إسقاط معايير ترسخت في بنيات ثقافية لها خصوصيتها على نصّ أدبي ظهر في مجال ثقافي مختلف، ولم يلتفت إلى اختلاف المحاضن الثقافية، وإنما انصرف الاهتمام إلى أوجه المماثلة بين التمثيلات السردية المنتجة فيها. وعلى هذا فقراءات «زينب» أنموذج نقدي للكيفيات التي يتم بها معرفة ثقافة الآخر، والأخذ بها، ومقايسة النصوص الأدبية عليها. إلى ذلك فإنّ تلك القراءات تكشف استراتيجية الانزياح في النظر إلى ماهية الآثار الأدبية، بما يوافق النظر إلى الأدب في النقد الغربي الحديث، إذ انتقل الاهتمام من الوقوف على المظاهر الخارجية للنصوص الأدبية إلى العناصر الداخلية المكوّنة لها، باعتبارها الفيصل في تحديد الهوية النوعية للنصّ الأدبي.

الفصل السابع

السردية الحديثة والموقف الثقافي

1. مدخل

يُحتفى في الأدب العربي الحديث بالنصوص السردية الآن احتفاء خاصا، وبخاصة الرواية إلى درجة اعتبر عصرنا عصر الرواية، وذهب بعض النقاد إلى أنّها ديوان العرب في القرن العشرين، وهم في كل هذا لم يكونوا على خطأ؛ فالرواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وفي الأدب العربي، وذلك لا يعود في رأينا إلى القدرة الهائلة في تطوّر وسائل السرد فيها فحسب بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية، وهو أمر فاق الأنواع الأدبية الأخرى المعاصرة لها، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصوّرات الكبرى عن الذات والآخر.

يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصوّرات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحوّلات الثقافية للمجتمعات، فروايات الفروسية الأوروبية علامة رمزية دالّة على العصر الذي ظهرت فيه، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وإنجلترا وفرنسا تكشف عبر التمثيل السردي الأنساق الثقافية والاجتماعية لتلك المجتمعات خلال تلك الفترة، والرواية العربية في القرن التاسع عشر تمثل الحراك الثقافي العام الذي وقع في الثقافة العربية، بما في ذلك منظومة القيم العامة، والذوق الأدبي السائد، والتصوّرات الجماعية عن الذات والآخر، كما يتجلى ذلك عند «خليل الخوري» و«فرنسيس مرّاش» و«سليم البستاني» و«علي مبارك» و«جورجي زيدان»

و«المويلحي» وغيرهم. وهي تخوض الآن تجربة الرهانات الكبرى في التمثيل، فتسهم في صوغ تصوّراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافية والقيمة والدينية، وصراعاته وتناقضاته الكبرى.

بدأت السرديات الحديثة مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافة الموروثة، وتفكّك المرويات السردية القديمة، وانكسار الأسلوب المتصنّع في التعبير، قد انتزعت الرواية الآن - وهي لبّ تلك السرديات - شرعية كاملة كنوع أدبي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث. ويكشف المسار الصعب لها أنّها مرّت في ظروف استثنائية قبل أن تحوز الاعتراف بها بوصفها نوعا أدبيا مقبولا. إنّ رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر شائع في الآداب بشكل عام، فمهارات التذوّق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبّل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمرّ وقت طويل جدا قبل أن تتأسس ذائقة جديدة تتقبّل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية الغربية من قبل؛ فقد بيّن «باختين» كيف أنّ «النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يعترف بالرواية بوصفها جنسا مستقلا، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة، وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظرية الرواية بوصفها جنسا أدبيا أساسيا في الأدب الأوروبي»[1].

ويرجع ذلك إلى الرأي الشائع الذي يعتبر الخطاب الروائي بيئة غير أدبية، ويفتقر لأي تشييد خاص وأصيل، فلأنّهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه، فإنّهم جرّدوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالم، مجرد وسيلة للإبلاغ[2].

لم يذكر «باختين» من مسوغات رفض الرواية سوى افتقارها للخصائص الأدبية مقارنة بما كان للشعر من خصائص كاملة، لكنّ تاريخ الأدب الغربي يكشف أنّ الرواية خاضت صعابا عديدة، قبل أن تنتزع شرعية وقيمة في تاريخ ذلك الأدب، وقد كشف «ثربانتس» في كتابه «دون كيخوته» الكيفية التي تمّ فيها حرق روايات الفروسية،

---

(1) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1988، ص230-231.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1987، ص 37.

وموقف رجال الدين منها، بل إنّ كتابه أسهم بصورة مباشرة في امتصاص غلواء التخيّل في تلك الروايات، ذلك التخيّل غير المحتمل الذي وصف بأنّه مفسد لمن يقترب إليه، وكان دوره مهما، في ظهور الرواية ذات الوقائع المحتملة، فيما بعد، وقد أصاب «صاموئيل بنتام» إذ قال بأنّه لم تظهر رواية فروسية بعد ظهور «دون كيخوته» واعتبر «روسكين» كتاب «ثربانتس» «كتابا قاتلا» أجهز على الفروسية وآدابها[3].

2 . أوصياء الثقافة الرسمية وكتب التخيّلات

في سياق ثقافة عقلية ودينية منضبطة ومدرسية تظهر حاجة للتحذير من أهوال التخيّلات السردية التي تعبّر ضمنا، وعبر سلسلة معقّدة، عن أحلام كبرى مخبّأة، وتطلّعات مكبوتة، جرى تهميشها بسبب شيوع التفكير الخطّي المنقّى والمستند إلى مرجعيات تقوّية نفعية مباشرة تحول دون تحرّر المخيلة من أسر البعد المباشر للأشياء، وكان «ديكارت» يعتقد أنّ المخيلة تشوّش الفكر، وتحول دون أن يباشر العقل عمله بالطريقة الصحيحة، وسنجد بعد قليل أنّ «محمد عبده» يقف موقفا مشابها، حينما يحذّر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة التي تتحرّك في أفق مشبع بالتخيّلات، ويثني على منع نشر كتب الفروسية العربية، وفي مقدمتها السير الشعبية التي صوّرت تخيّليا بطولات الفرسان كعنترة بن شداد، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمّة، وغيرهم، وهي تشبه روايات الفرسان الأوروبية التي خصها «ثربانتس» بأكثر من فصل لتحرق فيه، في سياق لا يخلو من السخرية، يقوم به أحد رجال الدين، ومع أنّ «ثربانتس» لم يكن رجل دين، كما هو الأمر بالنسبة لـ«محمد عبده»، لكنّ كتابة مملوء بالقيم المسيحية - الكاثوليكية التي تعدّ المعيار الفاصل بين الفضائل والرذائل. فيما يعبر «محمد عبده» مباشرة عن آرائه.

قدّم «محمد عبده» (1849-1905) في جريدة الوقائع المصرية في 11 مايو 1881 صورة شاملة للكتب التي تتداول في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ورسم خارطة تلك المؤلّفات حسب أهميتها بالتدريج، فقال «تنقسم المؤلّفات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها، وهذه الأقسام. . اختلفت في الشهرة والخفاء

---

(3) ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق-أبوظبي، دار المدى والمجمّع الثقافي، 1998، ج1، ص 340.

وكثرة التداول بين يدي الكثير من الناس، وفي منتديات المشتغلين بمطالعتها ومحافلهم الخصوصية والعمومية، فمنها: الكتب النقلية الدينية... ومنها الكتب العقلية الحكمية... ومنها الكتب الأدبية، وهي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، ومن هذا القبيل كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات (هي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل) ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، والمرزبان، والتليماك، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام (=في النصف الأول من عام 1881) وغيرها من بقية المؤلّفات، وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه، المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته. ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وهي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد (كذا) وعنتر عبس (كذا) وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل. ومنها كتب الخرافات».

بعد هذا العرض الشامل قام «محمد عبده» بتفصيل القول في النوعين الأخيرين «كثر طبع الكتب في هذين القسمين حتى انتشرت في سائر جهات القطر، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين، فإذا شبّ الولد ومالت نفسه إلى المطالعة في الكتب، لم يجد أمامه إلاّ أصناف هذه الكتب الكاذبة أو الخرافية، فيجهد نفسه في قراءتها فيشيب وهي بين يديه، ويموت وهو معتقد لما فيها من الأضاليل، ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات وانحطاطهم عن درجات الكمالات، وهذا من أضرّ المؤثّرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والاخشوشان» ثم أثنى على قرار الحكومة المصرية بفرض الرقابة على نشر الكتب الضارّة «والحجر على طبع الكتب المضرّة بالعقول، المخلّة بالآداب، وهي كتب القسمين الأخيرين، فمن الآن وصاعدا لا يرخّص لأية مطبعة أن تطبع من هذا الكتب (كذا) المضرّة شيئا، ومن يتعدّ ذلك يجاز بأشدّ الجزاء، وستؤخذ الاحتياطات اللازمة لمنع الاختلاس في هذا الشأن، فعلى الذين يميلون إلى مطالعة مثل هذه الكتاب لتسلية النفس، وترويح الخاطر، أن يستعيضوها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة، فمن كانت رغبته متّجهة إلى كتب أبو زيد (كذا) وما معها من الكتب كعنتر عبس (كذا) وغيرها أن يستبدلها (كذا) بكتب التاريخ الصحيحة» وختم «عبده» حديثه بالتأكيد على وجوب أن يترك كل عاقل «هذه

الكتب الخرافية، ويتباعد منها على قدر الإمكان، وأن يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقّة ككتب الديانة المطهّرة، وكتب الأخلاق والفضائل، وتهذيب الأخلاق، وكتب التواريخ الصحيحة، وكتب العلوم الحقيقية»(4).

يمارس «محمد عبده» دورا إصلاحيا، وكلّ مصلح يجد نفسه موزعا بين مهمتين، أولاهما: تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها، وثانيتهما: اقتراح الإصلاح، وضمن المهمة الأولى قدّم عبده جردا موسّعا للكتب الشائعة في عصره، وراح يصنّف تلك الكتب، طبقا لمنظوره كمصلح ديني، يوجّهه المغزى الأخلاقي والقيمي للكتب، وقد وجد أنّ التخلّف والهمجيّة في بلاده متصل بشيوع كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات، وضمن الثانية وجد أنّ وزارة الداخلية المصرية بمنع طبع تلك الكتب، إنما تسهم في إصلاح المجتمع، واقترح أن تحلّ كتب محلّ أخرى، وبخاصة لأولئك الذين أدمنوا قراءة كتب الأكاذيب والخرافات، وقد وجد أنّ كتب الأكاذيب الصرفة تسبب ضررا بالغا من ناحيتين، أولاهما: إغراقها في التخيّل إلى درجة أنّها تذكر أقواما «على غير الواقع» وثانيتهما: خروجها على الطبع اللغوي السليم، فعباراتها «سخيفة مخلّة بقوانين اللغة» وتضافر هذين السببين يعتبر كافيا في نظر المصلح لمحق هذا النمط من الكتب، وهو موقف يماثل موقف رجل الدين، الحارق للكتب في «دون كيخوته» ففي الحالتين نجد تضامنا بينهما للحفاظ على نسق من القيم التعبيرية واللغوية، فالفكر المستقيم لا يتقبل المجازات السردية الكبرى، ولا يتمكّن من تفسير الشطحات في تلافيفها، ويرتعد فرقا من فكرة الخروج على النمط الشائع من الثقافة المتعالمة التي تجهّز الإنسان بنظام متكامل من الأجوبة النسقية المنمّطة التي ينبغي له ألاّ يحيد عنها وإلاّ وقع في المحذور، وسنجد فيما سيأتي أنّ موقف «محمد عبده» يستمد شرعيته من تراث مدرسي عريق في التحذير من المرويات السردية التي تنهض على عنصر التخيّل.

يكشف موقف «محمد عبده» أيضا ضآلة معرفته بالرواية (الرومانيات)، لكنّه يظهر منصفا لها بالإجمال حينما رآها تخترع لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل. اهتم بالجانب الاعتباري، ولم يجد إلاّ رواية «فينلون» التي عرّبها «الطهطاوي» بعنوان «مواقع الأفلاك في وقائع

(4) محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، الوقائع المصرية، 11مايو 1881، انظر النص كاملا في مجلة فصول ص207-209 العد الأول لسنة 1991، ومقتطفات منه في كتاب علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، مكتبة غريب، 1992، ص 22-24.

تليماك»، وأخرى كانت تنشر في جريدة «الأهرام»، لم يأت على ذكر اسمها، ثم رواية «الانتقام» لمؤلفها الفرنسي «بيير زاكون»، وقد عرّبها «أديب إسحاق» و«سليم النقاش»، وأضاف إليها «كليلة ودمنة» وبعض قصص الحيوان. ومن المعروف أنّ «الطهطاوي» ترجم رواية «فينلون» كونها تستجيب للمعايير الأخلاقية والاعتبارية السائدة آنذاك، وبخاصة تماثلها مع «مقامات الحريري»، كما جاء في مقدمة «الطهطاوي» لها[5]. ومع أنّه كشف عن متابعة شاملة لكتب «الأكاذيب الصرفة» التي طبعت في مصر على زمنه مئات المرات، لكنّه اكتفى بذكر بضع روايات وحسب، مركزا على البعد الاعتباري.

عاضد «محمد عبده» قرار الداخلية المصرية بمنع نشر كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات، وأثنى عليه، ولا ينتظر من مصلح أقلّ من هذا، فهو لا يهتم بتفاصيل العقد الضمني بين المتلقّي وتلك الكتب، ذلك العقد الذي يتفق فيه الطرفان على العمل في ميدان خارج الواقع، وبعيد عن الصدق بدلالته الأخلاقية، فالعقد السردي لا يحتمل تفسيرا مباشرا نرتّب عليه مضار أخلاقية؛ لأنّ الآثار الأدبية تقوم بتمثيل شفاف لمرجعيات بعيدا عن الضوابط والمعايير التي يريدها مصلح ديني مثل «محمد عبده»، ولكن هذا لا يعني انزلاقه إلى سوء التفسير، فالفيصل في حكمه هو الفائدة والفضيلة، والكتب النقلية الدينية والكتب العقلية الحكمية، وبعض الكتب الأدبية تحقق، من وجهة نظرة، ذلك، فيما لا تقوم كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات فقط بعدم تحقيق ذلك، إنما تحول دونها بشيوعها، وقدرتها على جذب اهتمام القرّاء، وحسبما ورد في سياق حديثه، أنّها طبعت مئات المرات، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل، وسوقها رائجة. ومع أنّه ترّفق بالروايات الاعتبارية القليلة التي أشار عليها، لكنّ حكمه على كتب الخرافات والأكاذيب الصرفة شمل هذا الفنّ الجديد الذي ترعرع في أحضانها، إذ سرعان ما نلمس عزوفا في الأوساط الثقافية الرسمية عن هذه المؤلّفات، وقد أسهم كبار كتاب الرواية في ذلك، كما سيتضح ذلك، في سياق هذا التحليل.

أصبحت الرواية، شأنها شأن أي فنّ جديد، مثار سخرية في الأوساط الثقافية، والدينية والفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر وشطر من القرن العشرين، وكان مسارها شاقاً وسط معارضة من تلك الأوساط. فالمنظور الأخلاقي، والبحث عن المطابقة بين محتوى النصّ والوقائع الخارجية، وتجنّب شحن الأحاسيس بالملذات

---

(5) رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة: في الدين واللغة والأدب، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ج5: انظر المقدمة 330 - 331.

والمتع التخيّلية، والابتعاد عن المبالغة، واشتراط النفع العام والمباشر في النصوص، كانت من الشروط الأساسية للتلقّي الذي أرادته الثقافة الرسمية آنذاك، لهذا فإنّ التردّد كان يغالب المشتغلين في ميدان الأدب عموماً، والرواية خصوصاً، فيما يتصل بإعلان انتمائهم إلى هذا الفن الجديد، وهو أمر ظلّ يتكرّر مدة طويلة، فالأسماء الوهمية التي يتقنّع بها الكتاب العرب رجالا ونساء - وبخاصة النساء - تؤكد أنّ نظرة مشوبة بالشكّ والحذر وعدم الاحترام لازمت طويلاً كل الفنون التخيّلية في الثقافة العربية الحديثة، منها: الرواية والمسرح والسينما والفن التشكيلي.

3 . الرواية: الاختزال ومقوّمات النظرة الدونية

استند الموقف العام الذي اتخذته الثقافة الرسمية من الرواية إلى التمييز القديم والشائع في تاريخ الأدب العربي بين قصص الخاصّة وقصص العامة، فقد أنيطت بالأولى مهمة اعتبارية وعظية، كما وجدنا في توقير «محمد عبده» لـكتاب «كليلة ودمنة» و«وقائع تليماك»، فيما خصّت الثانية بالتسلية، ومثالها المرويات السردية الشعبية والخرافية؛ لأنّها موجّهة إلى العامة التي تظهر ميلاً واضحاً للتعلق بالخرافات، كما يقول البيروني(6)، وقد اعتبر «الليث بن سعد» قصص العامة مكروها لمن فعله ولمن استمع إليه(7).

وجدير بالذكر أنّ هذا الموقف المتأصّل في الثقافة العربية القديمة ظلّ يتصلب ويتنامى على الرغم من شيوع هذا النمط من القصص، وبخاصة في القرن التاسع عشر إذ طبعت كتب السير والخرافات والحكايات العجيبة، كما رأينا ذلك في كلام «محمد عبده»، وعُرّبت مئات النصوص الروائية التي يمكن بسهولة إدراجها، حسب منظور الثقافة الرسمية، في إطار القصص الشعبي العامي فكتاب «ألف ليلة وليلة» الذي مازال إلى الآن مثار سخط الأوساط الثقافية الرسمية، لم يتغير الموقف منه خلال أكثر عشرة قرون منذ أن وصفه ابن النديم، بأنّه «كتاب غث بارد الحديث»(8) إلى «قسطاكي الحمصي» الذي قال بأنّ «في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن

---

(6) أبو الريحان البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر أباد، المطبعة العثمانية، 1958، ص 258.

(7) تقي الدين أحمد المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، الساحل الجنوبي، 1959، ج3، ص 199.

(8) محمد بن إسحاق بن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، 1971، ص 363.

يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس»[9].

والخوف من الحبّ، وتصوير أوضاعه المتنوعة والمثيرة، هو الذي دفع بـ«يعقوب صرّوف» إلى التحذير من ضرر الروايات، في مقالة نشرها في عام 1882 بعنوان «ضرر الروايات والأشعار الحبية»[10]. ولم يكن موقفه رادعا، كما ظهر في موقف «عبده»، فقد قلّل من الضرر، ويمكن تفسير ذلك بقربه إلى عالم الرواية والمسرح، ولكنه عاد بعد مرور نحو عشر سنوات ونشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام 1891جوابا متشدّدا عن سؤال بخصوص الحكايات الخرافية، فكان جوابه «في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنّها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»[11]. ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، إنما مضى «صرّوف» في بيان مضار قراءة الروايات ومنافعها «من الروايات ما قراءته مفيدة جداً، وهو القليل، ومنها ما قراءته كثيرة الضرر، وهو الغالب، وأكثر الروايات التي ترجمت إلى العربية من النوع الثاني، ولذلك كان الضرر من قراءة الروايات أكثر من النفع، وهذا لا ينحصر في الروايات العربية، سواء كانت موضوعة أو مترجمة، بل يتناول الروايات الإفرنجية على أنواعها، فلا تجد رواية تفيد قراءتها حتى تجد عشر روايات تضرّ قراءتها» ومن الواضح أنّ المنظور الإصلاحي - الأخلاقي هو المتحكّم في تقويم الرواية، بدليل أنّه يكرر الحديث عن «الضرر» و«النفع» من القراءة، واستأنف يبيّن طبيعة ذلك الضرر، ومن ذلك «أن تكون الرواية نفسها منحطّة، أو تكون مما يهيج العواطف، ويقوّي الميل إلى الشهوات، وذكر أنّ ذلك يكثر في الروايات الفرنسية». وهذه الروايات يجب الامتناع عن قراءتها مطلقا، ولا يليق بوالد أو والدة أن يدعا أولادهما يقرأون رواية من غير أن يكونا قد قرآها، وعرفا ألاّ ضرر من قراءتها» وأضاف وجها آخر للضرر «إذا كانت الرواية خالية من كل ما تضرّ قراءته يبقى ضرر آخر إذا قرئت بسرعة من غير تدقيق في معانيها؛ لأنّ القراءة لمجرد التسلية يضيع بها الوقت سدى، وتضعف بها الذاكرة أو قوة الحفظ» وعرّج أخير على الروايات النافعة، وهي عنده الحسنة الإنشاء، والمتضمّنة المعاني الجليلة، والتي كتبها مؤلّف مشهور، وتتصف بالسبك، وهذه ينبغي

(9) قسطاكي بك الحمصي، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 381.

(10) يعقوب صرّوف، ضرر الروايات والأشعار الحبّية، المقتطف، أغسطس 1882ص 174. نقلا عن علي شلش، ص 24.

(11) يعقوب صرّوف، المقتطف، أغسطس 1991، ص 138 نقلا عن شلش ص 24.

أن تُقرأ بإمعان وأكثر من مرة «ولا شبهة في أنّ قراءة واحدة من هذا القبيل قد تؤثّر في تهذيب الأخلاق أكثر من كثير من الكتب الأدبية، وكثيرا ما يحصل الإنسان على ملكة الإنشاء الصحيح من قراءة رواية أدبية حسنة السبك، وتكريرها بالقراءة حتى يصير أسلوبها ملكة فيه»[12].

مخاطر قراءة الروايات كثيرة؛ كما تتجلّى في الخطاب الرسمي، سواء أكان دينيا أو تعليميا، فهي مملوءة بالأوهام والخرافات، وحوادثها مشحونة بالحب والغرام، وهي منحطّة، تهيّج العواطف، وتقوّي الميل إلى الشهوات بعرضها للجسد عرضا مثيرا، وأخيرا فهي تضيع الوقت، ولا تنشّط الذاكرة. وهي أسباب كافية للتحذير منها، والعزوف عنها. وبالمقابل لابد من الانصراف إلى ما هو مفيد مثمر، وتلك هي الروايات الاعتبارية المفيدة المسبوكة بجودة وإتقان.

4. ازدهار المتخيلات السردية

رسم «محمد عمر» في كتابه «حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم» الذي صدر في عام 1902 صورة قاتمة للكتب الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في مصر، فقد ذهب إلى أنّ أصحاب المطابع تعلّقوا بطبع «الضار والمفسد من الكتب» حتى أصبح ديدنهم «الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام» وعلى هذا فقد «أكثروا من طبع القصص والحكايات الغرامية والفكاهية والأشعار الغير المستظرفة (كذا) وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق والطباع والخيال» وقد استاء من انحطاط الكتاب المصري حينما قارنه بالكتب الصادرة في الشام، فرجّح الكتب الشامية؛ لأنها مفيدة ومنظّمة ومطبوعة بصورة جيدة، فيما الكتب المصرية سيئة موضوعات وطباعة، فجلّها «كتب السخافة والهذيان التي أفسدت علينا أخلاقنا، وغيرت محاسننا، حتى أصبحنا نخاف أن يكثر أولادنا من قراءتها وأقاربنا وجيراننا أيضا، فتؤثّر في عقولهم وأخلاقهم التأثير السيئ الذي ينغص الهيئة الاجتماعية (= المجتمع) والعائلة»[13].

ومن أجل دعم وجهة نظره قدّم «محمد عمر» مسردا طويلا بالكتب التي صدرت

---

(12) أورده علي شلش، ص 52.

(13) محمد عمر، حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، دار المحروسة، 2002 عن نسخة مصورة للطبعة الأولى الصادرة في عام 1902، ص 154 و156.

خلال السنوات الخمس قبل صدور كتابه، ويمكن استخلاص نتائج أساسية من ذلك المسرد، فالكتب التي أوردها تتوزع إلى كتب تخيّلية ضارة تمثلها القصص والروايات وكتب المجون وهي الكتب الطاغية، وقد بلغ عددها أربعة وثمانين كتابا، وكتب في المعارف التاريخية والأدبية والسياسية والتربوية وفروع معرفية أخرى يزيد عددها على خمسة عشر فرعا، وبلغت في كل تلك المعارف والعلوم ثلاثة وثمانون كتابا، وبحسب تصوّره فلا يعد ذلك إلاّ من قبيل المفاسد، فقد استأثرت الكتب الضارة والمفسدة باهتمام الجميع، فيما كل المعارف الأخرى لم تحظ إلاّ باهتمام أقل منها، مع كثرة تلك المعارف والحاجة إليها، وللتدليل على الخطر الكامن وراء هذه الولع بالمتخيّلات السردية المفسدة للقيم العامة، يورد تكالب الناشرين على طبع كتاب «ألف ليلة وليلة» وسيرة «سيف بن ذي يزن» وكتاب «عودة الشيخ إلى صباه» ويشير إلى أنّ عدد طبعات الليالي العربية بلغ عشرون طبعة في وقت قصير «وهذا يدل على انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل، والعياذ بالله»(14).

ولا يكتفي مؤلّف «حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم» - الذي يريد بكتابه محاكاة تحريضية لكتاب «سر تقدم الإنكليز السكسونيين» لـ«ريمون ديمولان» الذي ترجمه «أحمد فتحي زغلول» - بكل ما أوردناه، إنما يعقد فصلا خاصا بعنوان «الكتب والمؤلّفون في مصر» يعيد فيه هذه المرة تصنيف الكتب الشائعة آنذاك بحسب مؤلّفيها، إلى نوعين: نوع من المؤلّفين الذين يريدون نشر أفكارهم العلمية خدمة للعلم والوطن والدين والآداب ولا يفكرون بالشهرة والمال إلاّ إذا جاءا عرضا كتقدير لتلك الخدمة الجليلة، وهذا نوع نادر الوجود، لا يُحس به، وهم متوارون عن الأنظار، لأنّه «لا يوجد في القوم من يقدر كتابتهم حق قدرها» ونوع آخر غايتهم الشهرة والمال، وهؤلاء هم المستأثرون بالجاه والمال، والذين يصوغون وعي العامة صوغا سيئا مخالفا للقيم الكبرى. وينتهي إلى أنّ أغلب ما تدفع به المطابع «عبارة عن ترجمة بعض روايات إفرنكية قد لا تنطبق على المطلوب في هذه البلاد، خصوصا وأنّ الترجمة تفقدها في الغالب قوة اللهجة، ولذة العبارة، وربما كان لمترجميها بعض الفوز إذ هم لا غاية لهم منها غير مجرد الفائدة المادية، حيث ينظرون إلى هذه البلاد كسوق رائجة، تروّج فيها بضائعهم، والغاية الأدبية من الروايات بوجه العموم تمثيل عوائد البلاد، ونقائص أحكامها ونظامها واستبداد حكامها؛ استنهاضا لهمة الأمة، وتقويم المعوجّ، فالتي

(14) م. ن. ص156.

يكتب منها لبلاد معلومة قد لا يكون له كل المعنى المطلوب في هذه البلاد، فما عدا القليل جدا لم يظهر عندنا شيء مفيد من هذا القبيل»[15].

ويلاحظ غياب كتب التاريخ والآداب والفلسفة، وهي كتب لا محلّ لها؛ لخلوّ البلاد من عناية صحيحة بها، وعلّة ذلك عنده «ما هو سائد في أذهان العوّام من أنّ كل بحث عقلي يناقض الاعتقاد الديني» والتفت بعد كل هذا إلى ما يصطلح عليه بـ«كتب الفقراء» فيصفها بعمومها بأنّها «بذيئة يتعلمون منها السفاهة، ويعلّمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ، وهذه الكتب يؤلّفها السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هزيلة قبيحة يقطر منها القبح، وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة والبعد عن المبادئ القويمة»[16].

من تلك الكتب الرائجة التي يحرص «محمد عمر» على ذكرها «رجوع الشيخ إلى صباه» و«الإيضاح في علم النكاح» وكتاب «منغظ العنّين ومغني عن المعاجين» وقصة «الفلاح مع الثلاث نساء» و«عفريت الشام» و«نوادر جحا» و«القاضي والحرامي» و«بدع بطة» و«رأس الغول» و«خضرة الشريفة» و«بئر ذات العلم» و«علي الزيبق» و«المرأة التي حبلت زوجها» و«قمر الزمان بن الملك شهرمان» و«العمدة اللي أتجوز ستة» و«بدع خرج من الحمّام» و«تسالي رمضان القبيحة» وهذه كتب رائجة تتكرر طباعتها بين شهر وآخر، حتى أنّ كتاب «بدع بطة» طبع في شهر واحد ست مرات، وتعليل ذلك عند «عمر محمد» هو أنّ «نفوس الفقراء متربية على حبّ التوغّل في الرذيلة والقبح من الصغر»[17].

النتيجة التي يخلص إليها هي نفسها التي خلص إليها قبله «محمد عبده» حقّ على العاقل المطالبة بإبادة هذه الكتب لما تحتويه من الغش والخداع خدمة للفضائل والآداب الإنسانية، وحقّ للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعزّ عليها ذلك مادام أصحابها، والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هنالك، وعلمت أنّها محشوة بالأكاذيب في الدين، والخداع في الآداب، والاختلاق مما يودع في رؤوس العوّام رذيلة السفه، ويولد بينهم مكروه

(15) م. ن. ص 160.
(16) م. ن. ص 217-218.
(17) م. ن. ص 218.

الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولا أكثر منها عمّا يحفظ أدب الأمة وجدها وفخارها» ويذكّر أخيرا «محمد عمر» بقانون العقوبات المصري الذي يقرر في المادتين (156) و (161) عقوبات واضحة لكل من «انتهك حرمة الآداب، وحسن الأخلاق، بإشهار رسم أو نقش أو تصوير أو رمز وتمثيل»[18].

ولم يقتصر الأمر على الكتب التخيّلية الشعبية، والروائية، إنما شمل ذلك المسرح الذي قوبل بمرارة واضحة، قبل زمن طويل من قبوله كوسيلة لممارسة فنية رفيعة، وكان مسرح «أبي خليل القباني» (1833-1902) محل احتجاج المؤسسة الدينية، فقد شكاه مفتي دمشق الشيخ «سعيد الغبرة» إلى السلطان «عبد الحميد» متهما إياه بـ«الكفر المبين» وطلب أن يغلق مسرحه لأنّه «تسبّب بالفسق والفجور في بلاد الشام، فهُتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال» بل إنّ الموسيقى المصاحبة لمسرحيات «القباني»، وصفها مفتي دمشق بأنّها «تطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون» فصدر الأمر السامي العثماني بإغلاق المسرح، وهاجر «القباني» إلى مصر[19]. وبسهولة بالغة، كما رأينا تم التخلّص من أحد رواد المسرح العربي، فاضطرّ للهرب من مواجهة الأخطار التي تحدق به، وكما يخلص كتاب «تاريخ كيمبردج للأدب العربي» قوبل «القباني» بمعارضة دينية، أدت بالسلطات العثمانية، في نهاية الأمر، إلى إغلاق مسرحه[20].

ظل التوجس قائماً، بدرجة أو بأخرى تجاه الأدب التخيّلي-التمثيلي الذي تخفض قيمته الثقافة القائمة على التحليل والاستنتاج ورصد الحقائق وتعليلها، على أنّ الأمر يزداد التباساً إذ تعلّق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما وجدنا مثالا عليه عند «صرّوف»، الذي ركّز على البعد الأخلاقي للرواية، وجرّدها من أية قيمة؛ سوى القيمة التعليمية الخاصة بتنمية الأسلوب الإنشائي. وبمقدار تعلّق الأمر بالموقف المناهض للرواية، أو في الأقل المتشكّك في أهميتها ودورها، أكد «محمد يوسف نجم» أنّ كتّابها كانوا معرّضين للاحتقار، وخفض القيمة الاجتماعية، وكانوا يعدون «فئة متخلّفة من ذوي المواهب

(18) م. ن. ص 218.

(19) شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا: وصف المشهد الثقافي لبلاد الشام في العهد العثماني بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 449.

(20) محمد مصطفى بدوي، المسرحية العربية: التطورات المبكّرة، انظر «تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث»، جده، النادي الأدبي الثقافي، 2002 ، ص 477.

الهزيلة»[21]. إنّ اتصال الرواية بالمرويات السردية هو الذي جعلها ترث، ولفترة طويلة، النظرة الدونية والاحتقار اللذين كانا موجّهين ضدّ تلك المرويات من قبل، اعتبرت الرواية أدبيا منحطا ينبغي التحذير منه، ولم ينظر إليها بوصفها أدبا رفيعا.

كانت الرواية العربية في القرن التاسع ظاهرة أدبية خلافية، ففيما تقبّلها الرأي العام الذي يمثله عامة القرّاء؛ لأنّها حلّت في ذاكرته محل المرويات السردية، أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقّي، وقفت ضدّها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيّلية، منذ فترة طويلة، وفي كل مرة يثار فيها موضوع الرواية تأليفا أو تعريبا ينشط الحسّ الأخلاقي الذي يرى في الرواية أدبا حسّيا يسهم في تدمير القيم الاجتماعية.

يفحص «لويس شيخو» المطبوعات الشائعة في مطلع القرن العشرين، ومن بينها تستأثر بأحكامه الروايات «التي يعرّبونها عن اللغات الأوروبية، ومعظمها ضرره أكبر من نفعه لما يغلب عليها من وصف الحوادث الغرامية، وتهييج الشهوات الباطلة، ومنها قسم آخر أخلاقي اجتماعي سياسي هو أيضا منقول عن كتاب الغرب، بينه الغث والسمين، فينشرون آداب الفرنج دون الاحتياط اللازم، إذ ليس كل أحوال أوروبا تصلح لأهل الشرق»[22]. وهو موقف سبق أن مرّ بنا مع «محمد عبده» و«يعقوب صرّوف» و«محمد عمر»، ولم يدّخر الأب «شيخو» من وسعه شيئا إلاّ ووظفه من أجل اجتثاث الظاهرة التخيّلية رواية ومسرحا، وقد استاء لما جمعت ونشرت الآثار المسرحية لرائد المسرح «مارون النقاش» (1817-1855) الذي «عرّب عدة روايات (=مسرحيات) وسعى بتشخيصها (= تمثيلها) وكان أول من مهد الطريق لهذا الصنف من الملاهي في هذه البلاد، وقد طبع بعد وفاته أخوه نقولا المحامي الشهير قسما من رواياته في كتاب سماه «إرزة لبنان» يحتوي روايات البخيل والمغفّل والحسود، وحذا فيها مارون حذو الراوية (= المسرحي) موليار الفرنسي، وأودعها كثيرا من العادات الشرقية، وجاراه في عمله أخوه نقولا المذكور وسليم ابن أخيه خليل فراجت بذلك سوق الروايات، وياليتها كسدت مع كثرة مضارها، وقلة من يراعون فيها الآداب الصالحة»[23].

بدأت الرواية تجتذب الاهتمام، فوجد فيها أوصياء الثقافة التقليدية منافسا للكتب

(21) محمد يوسف نجم، القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ص 34 .

(22) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت، دار المشرق، 1991، ص 440-441.

(23) م. ن. ص 106.

المتداولة، كما تبيّن لنا مع «محمد عبده»، وربما عزفوا عن الكتب التي يراها هؤلاء أعمدة للثقافة الرسمية، فقد أشار فتحي زغلول في مقدمته لترجمة كتاب «سر تقدم الإنكليز السكسونيين» الذي صدر في عام 1899 إلى ابتعاد القرّاء عن الكتب الجادة بسبب التخلّف الذي أمات حبّ الاستطلاع، وهذا «هو السبب في الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلّفات، والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات»[24]. وذلك أمر ينبغي توقّع حدوثه، فالآداب الجديدة التي تنشأ في سياق ثقافي مختلف تدفع إلى الوراء بتلك التي تضفي على السياق القديم شرعيته، فالاحتجاج عليها هو احتجاج على ثقافة مختلفة.

5. السرد والتنكّر

لم يقتصر الأمر على هذه المواقف العامة، إنما كشف الكتّاب أنفسهم عن حيرة في خياراتهم بين ممارسة كتابة الرواية، والخوف من أن يوصموا بأنّهم روائيون. كان «المويلحي» في كتابه «حديث عيسى بن هشام» يشعر، كما يقول علي الراعي «بشئ غير قليل من الاستحياء للجوئه إلى استخدام الخيال في بذل النصح؛ لأنّ هذه لم تكن في أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين» وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى تغطية كتابه بكثير من الأقوال المأثورة والمقدمات ليسوّغ ذلك، لكنّه لم ينج أبدا من الاستهجان بعمله، فظهر «بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي ذهبوا إلى والد محمد المويلحي، وشكوا له أن ابنه يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه، بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوّام»[25].

هذا الانشقاق العام في النسق الثقافي يولّد رفضا وقبولا مزدوجين، رفضا لكل جديد باعتباره خطرا يستهدف الذاكرة الثقافية والقيم السائدة وما يتصل بها، وقبولا متردّدا للجديد بوصفه تعبيرا مغايرا عن المستجدّات الحاصلة في الواقع. وفي هذه الحالة تنشطر الآراء بين رافض ومؤيّد، ونحسب أنّ المرحلة الانتقالية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين كانت من التأثير بحيث إنها تركت بصماتها على الجميع دون استثناء، فليس حرّاس الثقافة التقليدية هم وحدهم

---

(24) أورده عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص 118.

(25) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.

الذين رصدوا بتخوّف آثار الظاهرة الروائية، وتوجّسوا منها، إنما أسهم الروائيون بذلك أيضا.

خص «محمد حسين هيكل» الطبعة الثالثة من روايته «زينب» بمقدمة توضيحية كشف فيها الملابسات التي رافقت نشر الرواية أول مرة، ومما جاء فيها المقطع الآتي الذي يلقي الضوء على كيفية تلقّي الأوساط الثقافية الرسمية لفنّ الرواية، قال نشرت هذه الرواية أول مرة «على أنّها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردّد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها. . . وكنت فخوراً بها حين كتابتها، وبعد إتمامها، معتقداً أني فتحت بها في الأدب المصري فتحاً جديداً، وظل ذلك رأيي فيها طوال مدة وجودي طالبا للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس، فلما عدت إلى مصر منتصف سنة 1912، ثم لما بدأت اشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة، بدأت أتردّد في النشر، وكنت كلّما مضى شهر في عملي الجديد ازددت تردّداً، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، ولكن حبّي الفتي لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة «الجريدة» كي تنشرها، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها، واستغرق الطبع أشهرا غلبت فيها صفة المحامي ما سواها، وجعلتني لذلك اكتفي بوضع كلمتي «مصري فلاح» بديلاً من اسمي»(26).

يفضح «هيكل» هيمنة الثقافة السائدة في إقصاء ما لا يوافق تصوّراتها، ويفضح في الوقت نفسه الموقف الامتثالي للكاتب الذي لا طاقة له في معارضة تلك الثقافة، حتى لو تعلّق الأمر بشيء يراه صحيحا، فهو يؤكد أنّه كان فخوراً بروايته حين كان يكتبها وبعد أن أتمّها، إلى درجة اعتقد فيها أنّه فتح في الأدب المصري فتحاً جديداً، ومن المؤكد أنّ ثمة رغبة جامحة في نشر هذه الرواية تحايث ذلك الإحساس بالفخر، وهي رغبة طبيعية ومشروعة تلازم كل كاتب يرى في كتابته شيئاً جديداً، وكان هيكل يرى أنّه قدّم صورا من الحياة الريفية المصرية «لم يسبق الكتّاب إلى وصفها» إلاّ أنّ تلك الرغبة وجدت نفسها في تعارض مباشر مع الثقافة السائدة التي تنظر إلى المؤلّف بوصفه محامياً وحاملاً لدكتوراه الحقوق من باريس، وما أن انغمر «هيكل» في عمله الحقوقي إلاّ واندرج في نسق الثقافة السائدة التي تريد منه قول الحقّ وليس الانشغال بالأكاذيب الصرفة، فغلبة الأخيرة سوف تصرف الآخرين عنه.، وترسم له صورة مشوّهة في

(26) محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، دار المعارف، 1992، ص 7.

أذهانهم، صورة لا يريد أن يقترن اسمه بها، لا يصح لمنْ يعمل في ميدان الحقّ، ويحمل أعلى شهادة جامعية فيه أن يتورط في اختلاق الأكاذيب.

لم تكن الثقافة السائدة قادرة على تمييز نظامين ثقافيين متوازيين يمكن لـ «هيكل» وغيره أن ينخرط فيهما معا «المعرفة» و«الإبداع الأدبي» دون أن يتصادما فيما بينهما، ونزولا عند قوة الالتباس هذه، وانصياعاً لسوء الفهم القائم في صلب منظور الثقافة السائدة لقضية الإبداع الأدبي فضّل «هيكل» أن يمتثل لتلك الثقافة، ويتنكّر لما كان يفتخر به، ولما يعتقد أنّه فتح جديد في الأدب، ولما لم يُسبق إليه، وذلك خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي.

أشار «محمود تيمور» إلى أنّ «هيكل» لم «يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعاً عن أن يعدّه أدباء عصره راوية «حواديت» و فكاهات»[27]. ويتصل كل هذا بضغوط الثقافة السائدة، وبوجه خاصّ المكانة الاعتبارية لـ «هيكل» بوصفه فاعلاً اجتماعياً في ميدان الحقوق؛ ولهذا فحينما وجد نفسه في مفترق طرق بين ما يريده هو وما يريده الآخرون له، أقصى الجانب الذاتي وغلّب عليه الموضوعي. أفضى الصراع - في مثال هيكل- إلى نصر الجانب الموضوعي، وبالتالي لاقى ذلك تجاوباً داخلياً في نفسه، فظهر «هيكل» الحقوقي والسياسي والصحفي والكاتب الموسوعي في مجال الدين والحقوق والسياسة، وغاب «هيكل» المبدع إلاّ من طيف شفاف وشبه متوار، مثلته «زينب» ولم تكثّفه أبداً رواية «هكذا خلقت» التي أصدرها في أخريات أيامه.

إنّ مثال «هيكل» يفضح مرة أخرى انتصار الثقافة السائدة وقوتها، والاستجابة لضغوطها، على عكس ما سوف نراه في مثال «نجيب محفوظ» الذي قاوم تلك الثقافة، واخترق تصوّراتها، وإن كان يتوارى في بداية الأمر خوفا من المحيط الذي يعيش فيه، ولا يرغب بأن يّعرف كاتبا للقصص. وعلى الرغم من أنّ التجربة الروائية لـ «نجيب محفوظ» في عمومها، لم تضع نفسها في تعارض مع نسق الثقافة السائدة، إلاّ في حالات محدودة جداً منها رواية «أولاد حارتنا» على اعتبار أنّها تجربة تخيّلية تستثمر رمزيا السياقات العامة للأنظمة الدينية وأنبيائها، فإنّها وفِّقت في عدم الانصياع لها، ولكن دون الاصطدام بها في الوقت نفسه إلاّ في حدود ضيقة؛ ذلك أنّ التمثيل السردي في التجربة الروائية لـ «محفوظ» كان شفافاً، ودائماً كان يلجأ لاختيار نماذجه الأساسية من الوسط الثقافي السائد، سواء ما يخص الشخصيات أو المواقف أو

(27) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، المطبعة النموذجية، ص 52.

الأفكار، ويدرجها في سياق منظومة من القيم الأخلاقية المؤيَّدة ضمناً من أخلاقيات الثقافة السائدة، وكأنّ ثمة تواطؤا سرياً بين الاثنين. ومع الأخذ بفارقين أساسيين بين «هيكل» و«محفوظ» وهما فارق «الزمن» وقوة «التجربة الإبداعية وزخمها وتماسكها»، يتضح السبب وراء فشل «هيكل» و نجاح «محفوظ»، وهما فشل و نجاح لا يحملان هنا أية دلالة تتصل بحكم قيمة تجاههما، إنما يراد من ذلك فقط بيان الاستراتيجية الصارمة التي تتبعها الثقافة السائدة في إقصاء البعد التخيّلي للتجربة الإنسانية، والامتثال لها، كما في حالة «هيكل»، والاستراتيجية المضادّة التي يمكن اتباعها، لوضع البعد التخيّلي للتجربة الإنسانية في موقع معترف به، كما في حالة «نجيب محفوظ» الذي يكشف هو الآخر نوع المصادرة التي كانت تمارسها الثقافة السائدة في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين، فيقول: «لم تكن البيئة تهتم بالأدب، وكانت تهتم بالسياسة، وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتماماً جوهرياً، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب، فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابها بلاعب سيرك، لدرجة أنّه يمكن القول أنّها كانت بيئة تحب الفن ولكنّها لا تحترمه، ولهذا تعوّدتُ لمدة كبيرة أن أتستر على عملي الأدبي حتى وأنا موظف، فقد تخرجت من كلية الآداب قسم الفلسفة عام 1934، وحتى لا أعرِّض نفسي للسخرية، كنت أنكر أمام زملائي الموظفين أنني كاتب تلك القصص التي تنشر لي في مجلتي الرواية والرسالة خوفاً على سمعتي»[(28)].

كان «محفوظ» يخفي اسمه الحقيقي بسبب النظرة الدونية للأدب الروائي[(29)]. هذه النظرة المشوبة بالانتقاص وخفض القيمة تنشأ في مجتمعات لا تعرف الاختلاف، ولم تتدرّب عليه، ولا تولي اعتبارا للمتخيّلات، فتقوم بتأثيم كلّ مجدّد باعتباره مهدّدا للقيم الثابتة، فالكاتب، كما صوّره «نجيب محفوظ»، قد يكون مثيرا للفضول حاله حال بهلوان السيرك، لكنّه لن ينتزع تقديرا جديا، ويعود ذلك إلى الرؤية الضبابية للأعمال الأدبية المجازية التي لا تقارب موضوعاتها مباشرة، إنما تلتف حوله في نوع من التمثيل والإيحاء والترميز، الأمر الذي لا يستثير المخيّلة التقليدية التي تدرّبت على التلقين المدرسي للمعارف المباشرة كائنا ما كانت، فتلجأ الذاكرة التقليدية إلى

(28) حوار الأجيال حول القصة المصرية بين محفوظ والشاروني (مجلة الطليعة ، 1973) نقلاً عن عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة ، القاهرة، دار الثقافة ، 1987.

(29) رجاء النقاش، نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وآراء جديدة على أدبه وحياته، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998، ص 44.

المقارنات التفاضلية بين ما استقرّ ورسخ فيها وما طرأ، وتنحاز فورا للأول على حساب الثاني.

تبدو مشكلة «نجيب محفوظ» أكثر تعقيداً من مشكلة «هيكل» ومع أنّ ثمة عقدين ونيّف من السنين مرا على ما كان «هيكل» يعانيه، فقد تغيرت كثير من الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، فصورة المشتغل في مجال الأدب تماثل صورة «المهرج» أو «البهلوان» الذي قد تثير الإعجاب لكن لا يقبل أحد أن يكون مهرجاً، وبازاء مفارقة مثل هذه، كان «نجيب محفوظ» ينكر-فيما كان «هيكل» يتنكّر-أن تكون القصص المنشورة باسمه عائدة له، إنّه بخلاف «هيكل» الذي اختار قناعاً رمزياً يتخفّى خلفه للاحتيال على الثقافة السائدة، كان ينكر أن يكون هو المقصود، فتماثل الأسماء أمر شائع، وبما أنه لا يليق بموظف حامل لشهادة جامعية في الفلسفة أن يكون «مهرّجاً» فقد لجأ إلى الإنكار للحفاظ على سمعته. أن تكون روائياً أو قاصّاً فهذا معناه أن سمعتك مهدّدة بالخطر، وأنّك موضوع للسخرية. كان «نجيب محفوظ» ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته، فيما كان «هيكل» يتنكّر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته. ولكن فيما استجاب الأخير للحالة واستمرأها، انقلب عليها الأول ورفضها، ومضى في تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية، فكسب الأدب العربي روائيا أضفى على فنّ الرواية أهمية خاصة في تاريخ الأدب العربي الحديث.

6. الرواية والمسار الصعب

اتضح لنا أنّ الرواية كانت تشقّ طريقها بصعوبة واضحة، لأنّها تتمرّد على الصيغة المباشرة للتراسل، وبها تستبدل صيغة مختلفة مجازية، وقد ورثت ذلك عن المرويات السردية التي لم تحظ من قبل بأي ترحيب في الثقافة العربية القديمة، لكن هذا إنما كان الموجّه العام لخفض قيمة هذا الفنّ الجديد، فإلى جواره نجد مواقف نظرت بدونية إلى الرواية، حينما تعسّفت في تقديم تفسير أدبي يجعل منها فنّا منتقصا بالعموم، من ناحية الوظيفة والدلالة والمغزى والفئة التي تتلقّاها.

يقول العقّاد «لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتابا أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول.. فالرواية تظلّ.. في مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور» ويعزو ذلك إلى الأداة الفنية والمحصول الذي يخرج به المتلقّي والطبقة التي تشيع فيها الآداب، ويتجلّى ذلك في كون الأداة القصصية مسهبة

ومحصولها قليل، والطبقة التي تروج فيها القصّة دون الطبقة التي تشيع فيها الآداب الأخرى، إلى ذلك فالذوق القصصي شائع، فيما الذوق الشعري نادر «فليس أشيع من ذوق القصّة، ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصّة، ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين»[30]. ويرى العقّاد «أنّ الغاية القصوى من القصّة يدركها أواسط الكتّاب، وقد أدركوها فعلا، ولم يصدق هذا القول على الغاية القصوى من القصيد»[31].

عُرف عن «العقّاد» أنّه كان «لا يحب كثيرا قراءة الروايات الأدبية»[32]، مع أنّه كتب الرواية، وترك آراء في هذا المجال، لكنه لم يبذل جهدا من أجل فهم القيمة الكبيرة لها، وادرج أسبابا تنتقص منها، وهي أسباب جرى التلاعب فيها، دونما إقناع، لتجعل الرواية عملا مبتذلا، ولم يغادر «العقّاد» ذاتيته في الحكم، فخرج من الحكم والذوق الفردي إلى الحكم العام، إنّه في مجال الاختيار يفضّل الشعر أو أي كتاب على الرواية، وهي حينما تتم عملية تقدير عقلي للآداب لا تعتبر بأي شكل من الأشكال ثمرة عقلية ناضجة تستأهل التقدير، فهي تحتل الدرك الأسفل في عالم الأدب، إنّها تُلحق بالأدب كتكملة، كجزء فائض ليس لوجوده ضرورة، كحاشية على متن الأدب الحقيقي، والأسباب التي يصطنعها «العقّاد» لذلك أربعة: سبب يتصل بأسلوب الرواية، والأداة الفنية التعبيرية لها التي لا تحقق فائدة ترتجى منها، والحقّ فإنّ هذا السبب يثير صدمة لمن يعرف المسار الثقافي لـ«العقّاد» الذي ناصر التحديث في مجال الأدب، ونقد بعنف قاس الأساليب القديمة في التعبير، وبخاصة في الكتابة النثرية، وانخرط ضمن نخبة من المجدّدين كشاعر وناقد، لكنّه لم يوسّع من مجال تجديده ليشمل أكثر الظواهر الأدبية الجديدة في الأدب العربي، وهي الرواية، والثاني النظرة الضيقة لما اصطلح عليه بـ«المحصول» ويمكن القول أنّه يقصد بذلك الفائدة التي يتوخاها القارئ من الرواية، أي الوظيفة التي تنهض بها، ومن الواضح أنّه لم يقدّر تلك الوظيفة حقّ قدرها، ولم يبذل جهدا في ذلك، وبالنسبة لمجدّد في الأدب تعتبر هذه النظرة المحدودة دليلا على ضيق أفق صاحبها، فهو ينطلق من التصوّر التقليدي الذي يفرض وظائف خارجية على الأعمال الأدبية التخيّلية، ولا يغفر له عدم معرفته

---

(30) عباس محمود العقاد، في بيتي، بيروت، المكتبة العصرية، 1966، ص 33 و36.
(31) عباس محمود العقاد، بين الكتب والناس، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966، ص 57.
(32) أنيس منصور، في صالون العقاد كانت لنا أيام، القاهرة، دار الشروق، 1983، ص 59 و117.

بالتراث القريب للرواية العربية في زمنه، فالمرجّح أنّه لم يبذل جهدا، كشأن معاصريه لفهم هذه الظاهرة الجديدة، ولكنّ «العقّاد»، في السبب الثالث، يقوّض أي قيمة لمنظوره النقدي، حينما يصم الطبقة التي تتلقّى الرواية بأنّها دون طبقة متلقّي الشعر، وهو حكم يعبر عن هوى شخصي لايمكن منحه أية قيمة معرفية، فهو يستعيد الموروث التقليدي الذي يرى في القصّ فنّ العامّة، وأخيرا يدخل «العقّاد» عامل الذوق ليقرّر بأنّ ذوق الروائيين دون ذوق الشعراء. وهذا التلازم بين الأسباب التي يضعها «العقّاد» للحطّ من شأن الرواية تلازم فيه افتعال واضح، وتوجّهه النظرة التقليدية الموروثة عن المرويات السردية في الثقافة العربية.

النظر إلى الرواية على أنّها دون الشعر مكانة أمر لم ينفرد به «العقّاد» وحده، فقد مرّ بنا ذكر «باختين» له في الآداب الغربية، لكنّ «زكي مبارك»، وهو معاصر لـ«العقّاد»، ويناظره في اهتماماته الأدبية، وبخاصة في مجال النثر، يوسّع مجال انتقاص الرواية بالحطّ من الروائيين، كما فعل «العقّاد»، إذ ينقل عنه «هاملتون جيب» وصفه عام 1932 لكتّاب الرواية العربية «بأنّهم ينتمون إلى الطبقة الدنيا من الأدباء، وأنّه من النادر أن يكون من بينهم من ظفر بثقافة أدبية وافية تتيح له أن يكون ذا رأي خاص أو أسلوب طريف، وبأنّهم عالة على الآداب الأجنبية، وشرّ من هذا كله أنّهم يغرون الشبان باحتقار أي فنّ آخر من فنون الأدب، فالأدب عندهم إما أن يكون قصصا أو لا يكون. مع أنّ الأدب الحقيقي، وهو الأدب القائم على فهم صادق فني للحياة، يمكن أن يجد سبيله في فنون أخرى كالرسالة والقصيدة، وأنّه من الخطأ أن نقيس الأدب العربي على أدب الإنجليز والفرنسيس، وإنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي يصدر عنها»[33]. ويعلّق «جيب» مضيفا بأنّ «نظرة الازدراء التي كان يقابل بها علماء القرون الوسطى الملاحم والحكايات الشعبية، كانت ما تزال متحكّمة في موقف الأوساط الأدبية بمصر، وقد كان لها أعظم الأثر في إعاقة تطور القصّة (= الرواية) كلون من ألوان الأدب العربي»[34].

يعبّر عن هذا الموقف خير تعبير «المازني» الذي كتب في السياسة الأسبوعية في 4 مايو 1929 «قال لي صديق مرة، وقد علم أني أهمّ بوضع رواية أعالج كتابتها، إنّ كتابة الرواية فنّ لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي.. وكان صديقي كلما لقيني بعد ذلك

(33) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب، ص 96.
(34) م. ن. ص 88.

وعرضت مناسبة يسألني عن الرواية: ألا أزال مصرا على وضعها، ماضيا في تأليفها؟ فأقول «نعم» ولا أزيد، فيهز رأسه أسفا مشفقا، وتفيض نفسي بحبه وشكره على رأيه في أدبي، هذا وإن بقيت أمقت منه سوء رأيه في فنّ الرواية، ومضت السنون، وهو على إشفاقه، وأنا على إصراري»(35).

صديق «المازني» هذا لم يتخلّص بعدُ من نظرة الازدراء الموجّهة إلى الرواية، وهو يذكر بأولئك الذي أشفقوا، قبل ربع قرن، على «المويلحي» لأنّه أقدم، وهو سليل عائلة ثقافية معروفة، على الاستعانة بوسائل العوّام للتعبير عن أفكاره ومواقفه، ولكن قد يشفع للصديق كونه نكرة لم تتعرّف، أراد به «المازني» ضرب المثل للاعتبار، ولكن ما بال «الرافعي»، أحد أكثر المثقفين العرب حضورا في الثقافة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، وهو يعدّ الرواية «ضربا من العبث ولونا من ألوان الأدب الرخيص»(36). فهذا الحكم يتخطّى حدود التمييز بصورة كاملة، فهو لا يخصص نمطا من الروايات، كما لاحظنا ذلك قبل حوالي نصف قرن مع «محمد عبده» و«يعقوب صرّوف» و«محمد عمر»، إنما يصادر على المطلوب بتعميم حكم يفتقر تماما إلى الدقّة، ولا تفهم الظروف الثقافية المحيطة بصدوره، ويبدو وكأنّ زمن التغيير قد توقف عند نهاية القرن التاسع عشر. وشأنه شأن «هيكل» كان «عبد العزيز البشري» يتحرّج في الانخراط بالأدب القصصي لأنه كان قاضيا(37).

لكن الأمر الذي يفوق كل تفسير، هو موقف «توفيق الحكيم» الذي كتب في عام 1948 يقول: «الفرق بين الأدب وبين القصّة كالفرق بين المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته، فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان»(38). فهذا التقسيم يجهز على الرواية، من قبل أحد أهم الروائيين في تلك الحقبة، وبعد مرور نحو مائة عام على صدور أول رواية عربية، فالحكيم يصنف النشاط التعبيري اللغوي إلى أدب وقصّة، وهذا التقسيم يخرج القصّة من دائرة الأدب، ويتركها كلقية ضائعة ومجهولة الهوية، والحقّ فالتقسيم الذي يتقدّم به «الحكيم» إذا

(35) عن أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 93.

(36) محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، القاهرة، مطبعة الرسالة ، 1939، ص 205.

(37) حلمي محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، 1986، ص 261.

(38) توفيق الحكيم، أخبار اليوم، 28/ 3/ 1948 نقلا عن عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربي، 1970، ص 394-395.

أخذ بدلالته المباشرة، يجعل القصّة هي الفن المعرّف، فيما الأدب هو النكرة التي نجهل موقعها طبقا لتقسيم «الحكيم»، لكنّه لا يكتفي بذلك إنما يلجأ إلى المقارنة بهدف التوضيح، فيرى استنادا إلى تقسيمات الفكر الفلسفي القديم للجسد والفكر أنّ القصّة فنّ دنئ لأنّها تصوّر الإنسان في حياته، تصوّر المادة الفانية، فيما (الأدب) يعنى بالفكر السامي الذي يترفّع عن الجسد، وفي هذا يدعم «الحكيم» الثنائية الشائعة التي يتكوّن طرفها الأول من فن وضيع هو الرواية، بأسلوبها ومغزاها، ووظيفتها، وبالطبقة التي تنتجها وتستهلكها، وطرفها الثاني الشعر (= الأدب) الذي ينتمي إلى ذائقة رفيعة، ويتصل بطبقة عليا من البشر، ويعبّر عن الخلاصة العصية لمسار الإنسان ألا وهو الفكر في بعده المثالي الأزلي.

7. قناع لوط

ونختتم أمر علاقة الرواية بالثقافة السائدة، والموقف منها، بنموذج ختامي خاص بـ«مصطفى وهبي التل» (=عرار) وقد عُرف عنه كونه شاعرا أكثر من كونه ساردا، لكنّ علاقته التنكّرية بنصوصه السردية تصلح أن تكون دليلا على جانب آخر من التخفّي الذي لم نقف عليه من قبل، فأكثر ما يبعث الاهتمام في نصوص «عرار» - الكاتب كان يتنكّر بهذا الاسم وأسماء أخرى - هو موضوع انتسابها الكامل إليه. ولا نظن أنّ معالجة هذا الأمر يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة الخصائص السردية والأسلوبية لتلك النصوص السردية، فالمؤلف يتماهى مع الراوي في معظم النصوص لمخادعة المتلقّي بأنّه هو المترجم أو المعدّ لها عن أصول أجنبية، كما أنّه يتخفّى أحيانا وراء أسماء مستعارة، فيباشر سرد الأحداث باعتبارها وقائع تاريخية حقيقية، و«عرار» مولع بالتنكّر الدائم شاعرا وناثرا، فهو محتجب وراء اسم مستعار في معظم الأحيان. وكل هذه الحيل السردية كانت شائعة في عصره، وغايتها إيهام المتلقّي بصدق المادة السردية أو بالتعتيم على دور المؤلّف الحقيقي، فضلا عن التنكّر التقليدي الشائع كما مارسه «هيكل» وسواه من الكتّاب والكاتبات.

يكشف هذا طبيعة المخاض العسير والطويل والمعقّد الذي أفضى إلى ظهور السرد العربي الحديث. ومن المؤكد أنّ كثيرا من هذه الظروف وغيرها تركت بصمات لا تمحى في قضية الأسماء المستعارة، أو الإدعاء بالتعريب والترجمة والاقتباس والإعداد التي كانت طبيعية في وقتها، وقد وسمت الأدب المؤلّف والمترجم منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى حوالي منتصف القرن العشرين.

نخلص من ذلك إلى أنّ ما كان «عرار» يتخفّى به، هو؛ أما خدع سردية تهدف إلى استثارة المتلقّي وجذب اهتمامه بادعاء كون النصّ ليس محلّيا، وهذا يفضح النظرة الدونية للأدب السردي الجديد آنذاك، أو أنّه كان يتنكّر لأسباب تتصل بأوضاعه الشخصية والاجتماعية، وكلّ هذا يبيّن إمكانية إفادته من بعض المرويات القديمة أو الأجنبية، وإعادة إنتاجها طبقا لرؤيته الخاصة لكنّ القارئ المعاصر الآن، يتفاعل مع تلك المظاهر الفنية، وقد اختفت أسبابها، بوصفها جزءاً من نسيج النصّ السردي، وهي تتدخل الآن في ضبط أساليب التلقّي الممكنة لتلك النصوص.

أشار «عرار» كثيراً إلى أنّه يتصل بنصوصه اتصال المترجم أو المعد والملخص، وربما الراوي. ولجأ إلى إيضاحات مباشرة في نصوصه، وهذه الإشارات تلعب أدوارا مزدوجة؛ فمن جهة: تنفى الصلة المباشرة بين المؤلّف والنص، وهنا يتحول المؤلف إلى مجرد وسيط بين النصّ والمتلقي، ومن جهة ثانية: تجذب اهتمام المتلقّي وتزيد فضوله، للانغماس في عالم نصّي يتصوّر أنّه لا ينتسب إلى المؤلّف.

تكشف معظم نصوص «عرار» للمتلقّي الذي ينزلق إلى عالمها بفعل تلك الخدعة السردية، أنّها نصوص المؤلّف، وأنّ علاقتها بالمرجعيات التي يشير إليها المؤلّف، علاقات واهنة، فالأحداث، والأجواء، والشخصيات، والخلفيات التاريخية للأحداث المتخيّلة، والأفكار والذهنيات والمنظورات، والمناخ العام لأكثر النصوص، متصلة بموقف المؤلّف من عالمه والقضايا المثارة فيه. واستعارته لبعض الأحداث من التوراة، والتاريخ الفرنسي، إنما يراد بها إعادة تأويل بعض التصوّرات الشائعة، بما يوافق رؤية المؤلّف الذي يختبئ وراء شخصيات نصوصه، ويستخدمها أقنعة له، وحينما تتزاحم أفكاره، يزيح الشخصيات التي تروي جانبا، ويباشر بنفسه التعبير عن موقفه، وهنا تسقط نصوصه في المباشرة والخطابية، وبذلك تتم عملية تخطّي الرواة والاستئثار بأدوارهم، وتعليل ذلك، فيما نرى، هو: أنّ الكاتب في الحقبة التي عاش فيها يعطي قيمة كبرى لوظيفة النصّ الاجتماعية على حساب القيمة السردية الشفافة له. فالمؤلّفون ونصوصهم - على حد سواء - كانوا آنذاك يشتبكون مع القضايا المثارة في الواقع، وكان ذلك يتسبّب في خفض الأداء الفني الذي يصوغ الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية.

يحسن الوقوف على مثال ننتخبه لتوضيح العلاقة المركبة بين المؤلّف المتنكّر والنصوص المتصلة بمرجعيات مستعارة من نصوص أخرى، وسيظهر أنّ المؤلّف يعيد

تأويل الأحداث وتوظيفها في سياقات تطابق أهدافه وسنختار نصّ (سدوم) لكشف ذلك، إذ يتبين أن المؤلّف جرّ المتلقي، بأساليب ذات نكهة موضوعية، للولوج إلى عالمه، وتنشيط العلاقة بين دلالة النصّ ومجريات الواقع.

يقول «عرار» في التوطئة المطولة التي وضعها للنصّ: «لأدباء الأتراك ومؤلفيهم ميزة، هي أنّهم، عدا إنتاجهم الذاتي، يقتبسون ويترجمون عن كل أمةً، ولا يتشيعون لثقافة معينة، أو أدب شعب بعينه. وقد انبرى بعض صحفيهم ومتأدبيهم لترجمة نماذج من آداب شعوب هذه الحكومات الجديدة. وكنت قرأت باللغة التركية ترجمة لقصّة أديب لاتفي- نسبة الى لاتفينا أو ليتواني - لا أتذكر، قبل عشرين عام ونيف في إحدى المجلات التركية، ومرّت ليال وكرّت سنوات، فكان هذا الذي نحن عليه من انزلاق نحو الهاوية ومن انتفاء مفهوم القومية و الوطن والوطنية من رؤوسنا، وضمور معنى التضحية والفداء في نفوسنا. فقلت ما أحوجنا، وقد مسخنا استعمار ربع قرن فقط هذا المسخ، إلى مثل هذا الأدب الليتواني أو البولوني أو الفلندي الذي ينعش المفاهيم التي أتيت على ذكرها أو على الأقل يبقي على بصيص من نورها في قرارة نفوسنا وزوايا رؤوسنا.

وكانت المجلة التركية التي قرأت فيها قصّة (سدوم) قد نفقت ولم تعد الذاكرة تعي أمر القصة إلاّ فكرتها والأساس الذي حامت حوله، فأعدت كتابتها ناسجاً على منوال كاتبها الأصيل. وعلى هذا فالسبك سبكي، والفكرة ليست لي، وقد نشرتها عام 1936 في جريدة الكرمل (=الصواب أنّها نشرت في عام 1934). . . فرأيت أن أعيد كتابتها للمرة الثانية، لاسيما وإنني عندما كتبتها لأول مرة، كأنّما كنت أنظر إلى ما وراء حجاب، واستعرض هذا الذي نعانيه اليوم من بعض مشاهد مأساة فلسطين بعين الغيب. هذه هي مقدمة قصّتي «سدوم»[39].

يلاحظ أنّ هذه التوطئة تريد توجيه انتباه المتلقي إلى أمور كثيرة؛ منها السعي إلى ربط دلالة النصّ بالواقع، فالمؤلف المتنكّر يعيد كتابة النص السردي ليوافق عالما خارج النصّ، أي عالما مُعرّفا، إنه يبحث عن نوع من الصلة بين «سدوم» النكرة باعتبارها رمزا غير مرئي و«فلسطين» المعرفة باعتبارها حقيقة، فمأساة الأخيرة تدفعه

(39) زياد الزعبي، كتابات عرارالنثرية: عليهامش العشيات، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 66.

للتعبير الرمزي عن موقفه بإعادة رواية مأساة «سدوم»، يصبح التنكير وسيلة للتعريف، لكنه بدل أن يناظر بين المأساتين مباشرة؛ مأساة «سدوم» كما رويت في «التوراة» ومأساة «فلسطين» كما جرت في الواقع، فإنّه يلجأ إلى الوسائط المتعدّدة، لأنّ النصّ الذي سبكه يعود إلى فكرة لقصّة لاتفية أو ليتوانية، تُرجمت الى التركية، ثم جاء هو بعد عشرين سنة فصاغها بالعربية. وهكذا فإنّ الفكرة التوراتية، وجدت لها عدة تجلّيات: لاتفية، وتركية، وعربية. وما يعترف به المؤلف هو أنّه كاد ينسى النصّ التركي، إلاّ فكرته الأساسية. وهو الآن بعد عقدين، وبسبب ظروف خارجية، يستدعي تلك الفكرة ليسبكها بأسلوبه، يريد إعادة إبراز دلالة النصّ المتنكّر مثله خلف مجموعة من المستويات بداية بالتوراة وصولا إلى النصّ اللاتفي والتركي، وإدراجه في وظيفة اجتماعية، فالنصّ في أصله تعبير عن مفاهيم وطنية وقومية وإنسانية، و«عرار» يتحسّر على غياب تلك المفاهيم، وكتابته للنصّ إنما هي إشارة إلى ضرورة إضفاء وظيفة على الأدب. ونظراً إلى حساسية القضية التي يريد أن يبعث الاهتمام بها، فإنّه يبعث نصّاً دالاً على مأساة تاريخية مماثلة، ليكون معبراً عن رؤيته.

المأساتان طبقاً لهذا التناظر - داخل النصوص وخارجها - إنما هما عقاب إلهي لشعبين لم يراعيا شروط الحياة السوية في أرضهما. ويتنكّر المؤلّف ضمنياً بشخصية «لوط» ويجعله قناعاً لأفكاره، فهو حائر بين الإخلاص للرب، والإبقاء على «سدوم» عامرة. فلا يقبل لا عصيان الله، ولا تدمير «سدوم». وهكذا، فهو في آن واحد يتضرع لله ربه، ويتغنى بثرى «سدوم» ومائها وسمائها ونسائها ورعاتها، لأنّه مزدوج الانتماء دون أن يشعر بالتناقض، فروحه متصلة بالرب، وجسده بـ«سدوم». وفيما يُساء فهمه من قبل أهل المدينة، فيُتهم بالجنون؛ لأنّه ينذرهم بما سينتهي إليه أمر المدينة، فإنّ تضرعاته لم تثن الرب عن قراره.

يبلغ موقف (لوط/ عرار) منتهاه من الحيرة المعبرة عن حالته النفسية التي تتضارب فيها المتناقضات، ففي الوقت الذي يتغنى فيه بأصنام «سدوم» كتحف فنية، ويطلب من الرب ألاّ يدمرها، فإنّه - شأن سلفه إبراهيم - يهوي عليها بعصاه. وينتهي الأمر بخروجه وتدمير المدينة. والنصّ بتشكيله الدلالي يوازي بين مأساتين: سدوم وفلسطين، وبين شعبين: السدوميّن والفلسطينين، وبين شخصيتين «لوط» و«عرار». وما كان كل ذلك ممكنا دون التوطئة التي وضعها المؤلّف الذي أراد إدراج النصّ في سياق تاريخي معاصر، وهو ما دعاه إلى إعادة إنتاج دلالته النصّية بما يوافق هدفه. إنّ

«عرار» يجعل من «لوط» قناعا رمزيا له، يتعرّف كل منهما بالآخر أو يتنكّر به للقيام بوظيفته النصيّة.

يكشف هذا التماهي بين المؤلفين والشخصيات التاريخية أو الدينية عن نمط من مقاومة النسيان الذي تفرضه ذاكرة يجري تخريبها ببطء، فليس التنكّر أو الإنكار وحدهما الوسيلتين اللتين بهما يدرأ المؤلف عنه تهمة الانتماء إلى عالم السرد، إنما إحساسه بأن نصوصه لن تندرج في أداء وظيفتها التمثيلية إلا إذا تماهت مع نصوص أخرى انتزعت شرعيتها في ظروف تاريخية مغايرة، وإلا إذا تماهى هو مع شخصيات يضفي توهجها قيمة عليه، يصار من أجل تمثيل الحاضر بكثافته العودة للتفتيش في طيات الماضي. وهذا المثال الذي اخترناه لبيان هذه الظاهرة السردية، له نظائر كثيرة في النصوص السردية، الأمر الذي يؤكد أن النصوص ومؤلفيها يعانون صدّا ثقافيا، وعدم قبول في بعض الأحيان، فالمسار المتعرّج والطويل للسرد العربي الحديث مر بصعاب كثيرة توزعت بالتساوي على المؤلفين ونصوصهم الأدبية.

8. خاتمة

تبيّن لنا المعطيات التي وقنا عليها وجود نزاع مزمن بين نسقين ثقافيين، لكل منهما تصوّراته ووسائله ووظائفه ومتلقّوه، وكل منهما ينظر إلى الآخر بتوجس وحذر، ويعرض احتجاجاً ضدّ الآخر، ويركب له صورة مشوّهة. وفيما كان نسق الثقافة الرسمية - بأساليبها الفصيحة، والمتعالية عن الأحاسيس الداخلية والبواطن الخفية، والوارثة لطرائق التعبير التي كانت شائعة في القرون الوسطى، والتي تجرد موضوعاتها من الزخم الإنساني، وتعنى بعرض النماذج الشكلية الخالية من التنوع، والمرتفعة عن حركة الحياة والتاريخ - يقصي نسق الثقافة التمثيلية -التخيّلية التي تستعين بالترميز والإيحاء والاستيطان، ويستبعده، لأنّه يحتكر الرأي ويسيطر على وسائل التعبير المباشرة، فإنّ الأخير، وقد حيل - تقريباً - بينه وبين الوسيلة التي يعبر بها للعموم، أفصح عن احتجاجه الضمني بالسخرية والمبالغة في التشخيص والهجاء الخفي والمواربة والتلميح، وتجرّأ فتخلّى عن أساليب التعبير الموروثة، ولم يوقّر الفصاحة الكلاسيكية، واشتق بلاغة خاصة به، نابعة من القدرة على تمثيل المواقف، وتصوير أبعادها المتنوعة، واستكناه أسرارها الخاصة، وبذلك اشتبك مع الحالات الإنسانية، وأخذ في الاعتبار نوع المتلقي ودرجة تقبله و وعيه، والمؤثرات التي تؤثر فيه.

ترعرعت الرواية في تضاعيف هذا النسق، فكسبت وخسرت في الوقت نفسه، ما كان هذا النسق يكسبه ويخسره منذ زمن طويل؛ لقد كسبت وسائله وبلاغته الخاصة وتأثيره وانتشاره وأجرت في كل ذلك تطويراً أساسياً لا يمكن تجاهله فيما يخص القوة التعبيرية – التمثيلية، واستثمار المرجعيات الاجتماعية والتاريخية، وتعميق لعبة التخيّل والإفادة من إمكانات السرد الجبارة، وخسرت في أول أمرها الآتي: تشويه صورتها، واعتبارها وسيلة من وسائل التسلية، وتعرّضت لحكم أخلاقي في أنّها مجرد أكاذيب وهذيانات إلاّ أنّ كلّ هذا سرعان ما ذاب وسط التطوّر السريع الذي شهده هذا الفنّ، والتغيرات الاجتماعية والثقافية التي بوّأت الرواية مكانتها الرفيعة في نهاية المطاف.

الخاتمة

السردية الحديثة وإعادة بناء السياق الثقافي

تشكل السردية العربية الحديثة، فيما نرى، موضوعا مثاليا للبحث في الكيفية التي تستعاد فيها عملية بناء جديدة لظاهرة أدبية-ثقافية، بدأت تتجلّى للعيان في الثقافة العربية قبل قرن ونصف، فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكّلات الأولى لهذه الظاهرة في منتصف القرن التاسع عشر؟ ليس أمام الباحثين، فيما نرى، سوى طريقتين لمقاربة هذه الظاهرة وتحليلها واستنطاقها وبناء سياقها الثقافي: طريقة توظيف تاريخ الأفكار الخطي الذي يتعقّب بصرامة مدرسية الوقائع الأدبية الممثَّلة بالمؤلّفين ونصوصهم، والامتثال لقاعدة التدرّج الخطي الصاعد للزمن من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبّعها، بهدف الوصول إلى الغاية من كل ذلك، وهو رسم المسار المتدرّج لها. وطريقة الإفادة من كشوفات تاريخ الأفكار الحديث، وتوظيف المقاربات الاجتماعية والتاريخية واللغوية والأدبية وإعادة بنائها لأنّها المحضن الذي قام بمهمتين أساسيتين: الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تفاعله معها بوصفه مرجعية لها، وتفاعلها معه بوصفها وسيلته التمثيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيري لظاهرة تمثيلية، عزل الوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوخى استنباط الخصائص الأسلوبية والبنائية لنصّ أو جملة من النصوص، لكنّ تخطّي السياقات الثقافية في إطار معالجة تفسيرية سيقع في نوع من التجريد الذي يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والثقافي، ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما.

ليس هذا فقط الموضوع الذي تحرص هذه الخاتمة على إبرازه، إنما تريد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرّر البحوث، التي تعنى بأهداف مماثلة، من الخوف

والتوجس الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي، من الخروج على الموضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متّصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس التوسّع، في تحليل الظواهر الأدبية، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفترض نظريا، وقبل رصد العناصر الأدبية والثقافية للظاهرة الأدبية، بأنّها تتكون من عدد محدّد ومعروف من العناصر، فينبغي، في ضوء ذلك اقتصار التحليل عليها، والحق فإنّ هذه النظرة المدرسية المتشدِّدة، التي تتصف بالجفاف، وتفتقر إلى الجرأة، تتلاشى تماما حينما ينخرط الباحث في مسارات متداخلة ومتشعبة، وأحيانا لانهائية، تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوّع غير المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر الأمر، فيما نرى، على تتبّع مسارات تلك المكونات والعناصر، إنما، وهذا هو المهم، تفكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تعارضاتها الداخلية، فلا سبيل لذلك إلاّ في خلق سياق مرن ينجح في توفير إمكانية استعادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكوّنات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث.

هذه الطريقة تمكّن الباحث من الحركة الحرّة في متابعة خيوط موضوعه؛ إنّها تمكّنه من القيام بجملة من التحليلات المتنوّعة ذات الطابع الثقافي والأدبي لكلّ وجوه الظاهرة التي يقوم بدراستها، ولكنّ محاذير كثيرة لها يمكن أن تعترضه، منها التوسع الذي قد يفقد البحث روح التماسك، فيضيع الهدف منه، والتشعّب الذي يجعل المتلقّي في حيرة من أمره، والانشغال بالتفاصيل الجزئية التي لا تتضافر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوة من البحث، ثم الاشتباك السجالي مع التفسيرات المناظرة.

لم تغب عن بالنا كل هذه التصوّرات ونحن نقارب موضوعا شغلنا به منذ أكثر من خمس عشرة سنة، فقاربناه من قبل في أكثر من مناسبة، الأولى: كانت في كتاب (السردية العربية) الذي خصّصناه لتشكّل المرويات السردية العربية القديمة، وكشف أبنيتها الكبرى، وستكون للنتائج التي توصلنا إليها في بداية العقد الأخير من القرن العشرين أهمية كبيرة في سياق بحثنا هذا، ذلك أنّ هذا البحث يتعرّض للكيفية التي تفكّكت فيها أبنية تلك المرويات في القرن التاسع عشر، في ذلك الكتاب تمّ الكشف عن كيفيات تشكّلها، وفي هذا الكتاب نطمح إلى كشف كيفيات تفكّكها. والمناسبة الثانية: كانت في كتاب (التلقّي والسياقات الثقافية) الذي شغلنا فيه بالعلاقة المتبادلة بين

النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الكتب الأخرى التي عالجنا فيها جوانب من الخطاب السردي. فوصل بنا الأمر في هذا الكتاب إلى توظيف كل تلك النتائج كخلفيّات أساسية تضيء بصورة غير مباشرة مسار التحليل والاستنطاق.

يمثل هذا الكتاب، فيما نطمح إليه، مرحلة ثالثة في سياق عملنا على السرديات العربية، وهو يمهّد لعمل أكثر شمولا وسعة، قطعنا فيه شوطا طويلا وهو يعنى بالأنظمة السردية والدلالية للسرديات العربية الحديثة في القرن العشرين، إذ تتربع الرواية في قلب تلك السرديات، الرواية ليس بوصفها فقط مجموعة من النصوص الممتثلة لشروط النوع الروائي، إنما بوصفها وسيلة تمثيل للرؤى والتطلّعات الاجتماعية والتاريخية، والغاية الأساسية التي نتّجه إليها هي الربط بين السرديات ووظائفها، بوصفها مرويات كبرى تقوم بصوغ الرؤى والمنظورات للأمم التي تظهر فيها، وتخطّي الانحباس في كشف السمات الفنية المباشرة، مع أهميتها، وهو لا يشكّل سوى جزء من هذا الهدف الكبير.

لا يدّعي هذا الكتاب أي نوع من القطيعة لا مع الكتابين اللذين سباقاه في نتائجهما النهائية ولا في جملة البحوث التي اهتمّت بالسردية العربية الحديثة، فهو في نهاية الأمر يمثل مرحلة ثالثة بالنسبة للحالة الأولى، وينخرط في صلب التحليلات التي سبقته في هذا الموضوع فيما يخص الحالة الثانية، ولكنّه، فيما يتعلّق بالأمر الأخير يطمح إلى إعادة بناء للسياق الثقافي للقرن التاسع عشر، بناء يستعيد فيه، دون مسلّمات جاهزة، حالة التفاعلات الأدبية والثقافية في تلك الحقبة التي كانت تشهد تغييرات متداخلة: حراك اجتماعي- ثقافي محتدم، انكسارات نسقية، تحلّل أبنية تقليدية، بداية تشكّل أنواع أدبية جديدة، ثم بعد كل ذلك ظهور المؤثرات الخارجية، ويطمح في الوقت نفسه إلى عدم الارتهان للفرضيات التجريدية الشائعة حول نشأة السردية العربية الحديثة، وإعادة البحث في المؤثرات الغربية، وذلك لا يتمّ بدون التحرّر من هيمنة الخطاب الاستعماري الذي أسهم بدرجة كبيرة في الدفع بتلك التصوّرات، وتثبيتها، إلى درجة أصبحت فيها جزءا أساسيا من الوعي الأدبي.

لا تنكشف تحيّزات الخطاب الاستعماري بدون نظرة ثقافية نقدية تتحرّر من النمطية ليس في منهج البحث، إنما من فرضيات ذلك الخطاب، ومقولاته، ونتائجه، ومع أنّ هذا الخطاب مازال فاعلا، وتلاقي فرضياته قبولا عاما في المجتمع الأدبي،

بسبب التلقين المدرسي لتاريخ الأدب الحديث، لكنّ الوقت قد أزف لإعادة ترتيب علاقتنا الذهنية مع النتائج التي تم التوصل إليها ورُسخت في كلٍّ من تاريخ الأدب والنقد؛ ذلك أنّ تلك النتائج، فيما نرى، هشّة وغير دقيقة، وتفتقر إلى القوة الحقيقة، وتهمل، بصورة تثير الاستياء والسخط، معظم الحيثيات التي دفعت بالسرديات العربية الحديثة إلى الظهور، وهي نتائج لا تتّصل بالصيرورة المتدرّجة في تفاعلاتها للظاهرة السردية في القرن التاسع عشر، إنما تتّصل مباشرة بمدّ روح الشمول والسيطرة للفكر الاستعماري نفسه الذي عرف حضورا منذ تلك الحقبة. تلك النتائج لا تصمد أمام نقد موضوعي يستحضر الظروف الثقافية التي احتضنت الظاهرة السردية.

إنّ إعادة تركيب سياق مختلف لتلك الفترة وللحالة الثقافية فيها، أمر ليس سهلا، بالنظر إلى غياب الدراسات الحفرية الاجتماعية والثقافية والأدبية، وهذا يرتّب صعابا ليس أمام النتائج التي يمكن الوصول إليها، إنما في الثقة بها من قبل المجتمع الأدبي الذي يتلقّاها، وقد تشبّع بمعطيات البحوث المختزلة والممثلة لمقولات الخطاب الاستعماري. ولاشك في أنّ غياب المنظور النقدي لمدة طويلة في الثقافة العربية الحديثة أسهم مباشرة في ترسيخ تلك المقولات والأخذ بها، فجرى مع الزمن طمس لكثير من الحقائق الثقافية، واختلاق لكثير غيرها، بحيث جرى ترحيل تلك المقولات المستعارة من سياق ثقافي وحضاري غربي إلى سياق آخر مختلف، لا يربطه به رابطة، سوى كونه موضوعا لحامل تلك المقولات، وهو الاستعمار نفسه. ولا يكفي الحديث عن الدراسات ما بعد الاستعمارية (Postcolonial Studies) إنما ينبغي أن تنخرط الثقافة العربية في التحرّر من سلسلة طويلة من الفرضيات والنتائج المستبدة بالدراسات الاجتماعية والتاريخية والدينية والأدبية، تعاون على تكريسها الخطاب الاستعماري والاستشراقي.

اهتدى التحليل الفكري والنقدي في هذا الكتاب بكثير مما ذُكر، ولكنّه في الوقت نفسه لم يتعسف في أن يجعل من السردية العربية الحديثة موضوعا لتجريب كلّ ذلك، فليست هذه من غاياته على الإطلاق، إذ كان هدفه العام استكشاف السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها الظاهرة السردية الجديدة، ولهذا شغل مبدئيا بمحاولة إبطال الأثر الكاسح للخطاب الاستعماري في الوعي النقدي، وفي كثير مما قرّره تاريخ الأدب الحديث، وبإثارة هذا الأمر، وتخفيض فعالية الشحنة التجريدية للخطاب الاستعماري، فقد بدأ يقدم اقتراحات بديلة لإعادة تفسير الظاهرة، ولكن ذلك لا يتم بمعزل عن

الإطار النظري لموضوع شديد الأهمية ألا وهو كشوفات نظرية الأنواع الأدبية، ولهذا مرّ البحث على هذا الموضوع، ليس كموضوع قائم بذاته، إنما في ربطة بفكرة التمثيل السردي التي جرى بلورة وتعميق لحدودها أكثر مما كان قد طرح قبل حوالي عقد ونصف في كتاب (السردية العربية). ونعدّ كلّ هذا أرضية ثقافية عامة نهدف منها إلى تنزيل الموضوع في السياق الخاص به.

لعل القضية الأكثر أهمية هنا هي الوقوف على الرصيد السردي الذي أعيد تجميعه لينصهر فيصبح المادة الأساسية للسردية العربية الحديثة، وهذا اقتضى وصف تفكّك الموروث السردي من ناحية الأبنية والأساليب، وكان لابد من استحضار طبيعة المفارقة الثقافية الكبرى التي انهارت فيها أنظمة كبرى مارست كفاءتها التمثيلية لما يزيد على ألف سنة، وإذا بها تتهاوى بعد أن انحسرت القيم المرتبطة بالتواصل الشفوي وبداية ظهور القيم الخاصة بالتأليف والتراسل والتلقي الكتابي، وقد بدأت عملية الانهيار هذه قبل دخول المؤثّر الغربي، وتحديدا قبل التعريب الذي ظهر في حقبة لاحقة، والحقّ فتراجيديا انهيار الأبنية التقليدية للمرويات السردية كان بطيئا، لكنّه جرف معه بقوة كاسحة النصوص الأولى للظاهرة السردية الحديثة، فتدخّل في صوغ جوانب من أبنيتها وأساليبها، فحالة الاحتضار الطويلة جعلت التشكّلات الأولى للسردية العربية تهتدي في بعض سماتها بالهياكل العامة لتلك المرويات، ولكنّ الظاهرة أعلنت عن نفسها ليس في الأساليب والأبنية الجديدة، إنما في الخصائص النوعية. على أنّ ثمة ظاهرة أخرى اقترنت بتفكّك المرويات السردية لا تتصل مباشرة بظهور الرواية، ألا وهي عملية التعريب الروائي، التعريب الذي شأنه شأن الرواية العربية جاء ليملأ الفراغ الذي أحدثه تصدّع المرويات وانكسارها، فالتعريب، طبقا للبراهين التي توسع البحث فيها، كان من نتائج حالة الانهيار تلك، ولهذا فقد جاءت المعرّبات مشبعة بالسمات المميزة للمرويات السردية. جرت إعادة تفسير لظاهرة التعريب، ليس بوصفها المحضن الذي ترعرعت الرواية فيه، إنما باعتبارها من إفرازات حالة الحراك السردي والانهيارات التي برزت للعيان بصورة لا تخفى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبعد كل هذا انصرف البحث إلى القضية التي طالما بُحثت من قبل، وهي موضوع الريادة الروائية. وقد كشف التتبع- الذي حاول أن يستحضر كلّ المكونات الفاعلة في الموضوع- أنّ معرفة الأدب العربي الحديث للنوع الروائي أسبق بكثير مما قررته البحوث التي اهتمت بهذا الموضوع.

اتسم البحث في فصوله الأولى، بسبب الحاجة الماسة إلى ذلك، بالتحليل الثقافي، لكنّ ذلك بحد ذاته لا يُعد كافيا، في موضوع تعتبر فيه النصوص السردية مادة أساسية، ولهذا قدّم تحليلا سرديا للنصوص الأساسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالنظر إلى أنّ الخطاب الاستعماري قد رسّخ فكرة جزئية حول موضوع الريادة، التي سعى إلى عزلها عن مجمل الحراك السردي الخصب في القرن التاسع عشر، فجعل من رواية «زينب» النصّ الذي تتجلّى السمات السردية، فقد آثر البحث ألاّ يتخطّى هذه القضية التي ظلت دائمة الحضور في كل بحث يعنى بالريادة الروائية طوال القرن العشرين، فتم تحليل مجموعة منتخبة من القراءات المتضادّة التي دارت حول هذه الرواية، ليس بهدف خفض قيمتها، إنما من أجل تذويب السياج الدوغمائي الذي أُحيطت به استنادا لاعتبارات متعددة، كثير منها لم يكن أدبيا. تُمتص شحنة الغلواء لأي ظاهرة أو نصّ حينما يوضع بدقّة ضمن التشريح النقدي والثقافي، فلا قيمة لنصّ تفرضه على التاريخ قراءات اختزالية، هي صدى لمقولات الخطاب الاستعماري. وفي الوقت الذي تبوّأت فيه الرواية مكانتها الرفيعة في الأدب العربي الحديث، لم يكن من الممكن إهمال الصعاب التي واجهتها، وهي بوصفها ظاهرة جديدة وجدت نفسها تكافح سيولا لا نهائية من التهم وسوء الفهم، ولأجل هذا أفردنا فصلا ختاميا حللنا فيه طبيعة الموقف الثقافي المعرض للرواية، وهو موقف تجلّى فيه عنف الثقافة الرسمية في مواجهة الأدب السردي التخيّلي بشكل عام، والرواية بشكل خاص.

حينما يدور الحديث حول ظاهرة سردية ذات طابع أدبي - ثقافي، مثل الرواية، لابد من التركيز على كيفيّات التمثيل، والوظائف، والتحوّلات البنائية في صيغ السرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيرا كيفيّة تلقّيه. وكل بحث يتوخّى الدقة والموضوعية ينبغي عليه الكشف عن طبيعة التركة التي ورثتها الرواية العربية، تلك التركة الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام، ثم بدأت في القرن التاسع عشر تتأزّم، في إشارة واضحة، وإن كانت مبكّرة، إلى بداية الانهيار الذي استغرق ما يزيد على قرن من الزمان؛ فالسردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث، إنّها ظاهرة جديدة، تفاعلت مكونات كثيرة من أجل ظهورها، ولم تكن نتاج نصّ مفرد طليعي انشق عن نسق نوعي فأوجد تيارا نوعيا جديدا اتّبع فيما بعد، فهذا النمط من التفكير - مثاله القول بريادة رواية «زينب»، وهي حسب هذا التصوّر تمثل قطيعة نوعية مع الموروث السردي، واتصالا نوعيا بالرواية الغربية - يستبعد تماما الرصيد السردي

الضخم الذي كان يتفاعل طوال القرن التاسع عشر، ويهمل هذا التفكير القضية الأكثر أهمية، وهي الكيفية التي يتكوّن فيها نوع سردي جديد، فمدّ التفسير الغربي الذي إشاعة الخطاب الاستعماري لنشأة الرواية الغربية بحيث يعدّ هو، دون سواه، التفسير الذي يصلح لنشأة الرواية العربية الحديثة، أمر تتقوّض مقوماته بسرعة، إذا استحضرنا الخارطة السردية المعقّدة التي كانت تمثلها المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وفهمنا آلية تفكك الأنواع القديمة، وتحلّل الأنظمة، ثم انهيار النسق الكلي للمرويات، وإعادة تجميع عناصرها في النوع الروائي الجديد، إنّها عملية كبيرة تقع وسط مشهد شامل من التغييرات الأدبية التي بدأت تعلن عن نفسها في تلك الفترة.

كشّاف المصادر والمراجع

إبراهيم (عبدالله)

- السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992
- السردية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000
- المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997

أبش (ألرود) وفوكيما وآخرون

- نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1996

أبو الأنوار (محمد)

- مصطفى لطفي المنفلوطي: حياته وأدبه، القاهرة، مكتبة الشباب، 1983

الأحدب (الشيخ إبراهيم)

- مسرحيات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، 1985

أحمد (ليلى)

- المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم، وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999

إدارة حديقة الأخبار

- خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910

إدريس (سهيل)

- محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957

إسماعيل (حيدر حاج)
- فرنسيس المرّاش، لندن، دار رياض الريس، 1989
ألن (روجر)
- الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986
إيسّر (فولفجانج)
- فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000
إيكو (إمبرتو)
- ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد بن منصور أبا الحسين، الرياض، جامعة الملك سعود، 1998
- القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد ، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996
باختين (م. ب)
- الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر ، 1987
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986
- الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1988
البحراوي (سيد)
- محتوى الشكل في الرواية العربية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996
بدر (عبد المحسن طه)
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870-1938، القاهرة، دار المعارف، 1983
- الروائي والأرض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971
- نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، القاهرة، دار الثقافة 1987
بدران (مارجو)
- رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ترجمة علي بدران، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

بدوي (عبد الرحمن)

- سيرة حياتي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000

بدوي (محمد مصطفى: محرر)

- تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث. ترجمة عبد العزيز السبيّل وآخرون، جده، النادي الأدبي الثقافي، 2002

بركات (حليم)

- المجتمع العربي المعاصر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986

بروكلمان (كارل)

- تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة، دار المعارف

البستاني (سليم)

- أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873
- افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية 1870-1884 إعداد يوسف قزما الخوري، بيروت، دار الحمراء، 1990
- بدور، مجلة الجنان، مجلد عام 1872
- الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870
- الهيام في فتوح الشام، الجنان، مجلد عام 1874

البيروني (أبو الريحان)

- في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر أباد، المطبعة العثمانية، 1958

تودروف (تزفتيان)

- باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، القاهرة، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 1996
- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال، 1986

تيمور (محمود)

- دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، المطبعة النموذجية، د. ت

ثربانتس (ميجيل)

- دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق-أبو ظبي، دار المدى والمجمّع الثقافي، 1998

الجبرتي (عبد الرحمن)

- عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت، دار الجيل

جحا (ميشال)

- سليم البستاني، دار رياض الريس للكتب والنشر، 1989

الجزري (ابن الصيقل)

- المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، دار المسيرة، 1980

الجندي (أنور)

- المعارك الأدبية في مصر 1914-1939، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983

جنيت (جيرار)

- مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، توبقال، 1986

جيب (هاملتون)

- دراسات في الأدب العربي، دمشق، المركز العربي للكتاب ، د. ت

جيته (يوهان و ولفغانغ)

- الآم فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات، القاهرة، عالم الكتب، 1968

الحريري (أبو القاسم بن علي)

- مقامات الحريري، بيروت، دار صادر، 1965

حسين (طه)

- المؤلفات الكاملة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1973

حقي (يحيى)

- فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1987

الحمصي (قسطاكي)

- منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999

الخازن (وليم)
- تباشير النهضة الأدبية، بيروت، دار العلم للملايين، 1993
الخالدي (روحي)
تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب، دمشق، 1984
خورشيد (فاروق)
- في الرواية العربية: عصر التجميع، القاهرة، دار الشروق، 1982
خورشيد (فاروق) و ذهني(محمود)
- فن كتابة السيرة الشعبية، القاهرة، دار الثقافة العربية، 1964
الخوري (خليل)
- وي. إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد 102الخميس 15كانون الأول/ ديسمبر 1859
داغر (أسعد)
- مصادر الدراسة الأدبية، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية، 1972
درّاج (فيصل)
- نظرية الرواية والرواية العربي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999
الدسوقي (عمر)
- في الأدب الحديث، القاهرة، دار الفكر العربي
دولوز (جيل) و غتّاري (فيلكس)
- ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، بيروت، والمركز الثقافي العربي، 1997
الراعي (علي)
- دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979
الرافعي (عبد الرحمن)
- عصر إسماعيل، القاهرة، دار المعارف، 1987
- عصر محمد علي، القاهرة، دار المعارف، 1989

الرافعي (مصطفى صادق)

- وحي القلم، القاهرة، دار المعارف، 1972

راميتش (يوسف)

- أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1980

ريكور (بول)

- الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000

ريمون (أندريه)

- المصريون والفرنسيون في القاهرة: 1798-1801ترجمة بشير السباعي، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001

رينه (خليل)

- ناجية، بيروت، المكتبة العلمية، 1884

الزعبي (زياد)

- كتابات عرارالنثرية: على هامش العشيات، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999

الزيات (أحمد حسن)

- تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978

زيدان (جورجي)

- بناة النهضة العربية، دار الكاتب العربي، 1982
- تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، دار الهلال
- تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، مكتبة الحياة، 1992
- الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، دار الهلال، 1950
- عذراء قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899

سابايارد (نازك)

- الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، مؤسسة نوفل، 1979

السامرائي (إبراهيم)

- التطور اللغوي التاريخي، بيروت، دار الأندلس، 1981

السعافين (إبراهيم)

- تحوّلات السرد، عمان، دار الشروق، 1996
- تطور الرواية العربية في بلاد الشام، بيروت، دار المناهل، 1987

سعيد (إدوارد)

- الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997
- خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت، دار الآداب، 2000

الشدياق (احمد فارس)

- الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت، دار الرائد العربي، 1982

شكري (غالي)

- النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، بيروت، دار الطليعة، 1982

شلش (علي)

- نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة مكتبة غريب، 1992

شيخو (لويس)

- تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت، دار المشرق 1991
- تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926

ضيف (شوقي)

- الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988

طرّازي (الفيكونت فيليب دي)

- تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913

الطهطاوي (رفاعة رافع)

- الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973

العالم (محمود أمين)

- أربعون عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل، 1994

العاملي (زينب فوّاز)

- الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1312هـ

عبده (قاسم) و الهواري (احمد إبراهيم)

- الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1979

عبده (محمد)

- شرح نهج البلاغة، بيروت، مؤسسة الأعلمي

عبود (مارون)

- رواد النهضة العربية، بيروت، دار العلم للملايين، 1952
- المجموعة الكاملة، بيروت، دار مارون عبود

العسلي (شكري)

- فجائع البائسين، المقتبس، 1907

العريان (محمد سعيد)

- حياة الرافعي، القاهرة، مطبعة الرسالة، 1939

عصفور (جابر)

- فجر الرواية العربية: ريادات مهمّشة، مجلة فصول، القاهرة، ع4/ 1998

عطا لله (رشيد يوسف)

- تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عز الدين، 1985

العقّاد (عباس محمود)

- بين الكتب والناس، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966
- عيد القلم، بيروت، المكتبة العصرية، د ت
- الفصول، بيروت، المكتبة العصرية
- في بيتي، بيروت، المكتبة العصرية، 1966
- مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966

علماء الحملة الفرنسية

- وصف مصر (المصريون المحدثون) ترجمة زهير الشايب، القاهرة، دار الشايب للنشر، 1992

عمر (محمد)

- حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، دار المحروسة، 2002، عن نسخة مصورة للطبعة الأولى ، 1902

عمر (مصطفى علي)

- القصة وتطورها في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف

عوض (لويس)

- تاريخ الفكر المصري الحديث، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1986

عيّاد (شكري) وآخرون

- الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوّع، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1987
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، عالم المعرفة، 1993

غولدمان (لوسيان)

- مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، اللاذقية، دار الحوار، 1993

فاضل (جهاد)

- أسئلة الرواية، طرابلس، الدار العربية للكتاب.

فاليط (برنار)

- النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدّو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999

فان تيغيم (فيليب)

- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، منشورات عويدات، 1983

فاولر (ألستر)

- حياة وموت الأشكال الأدبية، ترجمة شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ع 2 لسنة 1998

فيتور (كارل) وآخرون

- نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، جدة، النادي الأدبي-الثقافي، 1994

قاسم (سيزا)
- القارئ والنص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002
القاعود (حلمي محمد)
- مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، 1986
الكيالي (سامي)
- الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850-1950، القاهرة، دار المعارف، 1959
كيليطو (عبد الفتاح)
- لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، توبقال 1995
- لن تتكلّم لغتي، بيروت ، دار الطليعة، 2002
- المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، توبقال 1993
كول (جوان)
- الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط: الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001
كونديرا (ميلان)
- فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المغرب، أفريقيا الشرق، 2001
لاكوتير (جان)
- شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000
لاين (إدوارد وليم)
- عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسّوم ، القاهرة، مطبعة مدبولي، 1999
لورنس (هنري)
- الحملة الفرنسية في مصر: بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، دار سينا، 1995
لوكاش (جورج)
- الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986

مبارك (على)
- الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979
مراش (فرنسيس فتح الله)
- غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990
المزيني (حمزة بن قبلان: مترجم)
- دراسات في تاريخ اللغة العربية، الرياض، دار الفيصل الثقافية، 2001
المقرّي (أحمد بن محمد)
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968
المقريزي (تقي الدين أحمد)
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، الساحل الجنوبي، 1959
مندور (محمد)
- معارك أدبية، القاهرة، دار نهضة مصر
منصور (أنيس)
- في صالون العقاد كانت لنا أيام، القاهرة، دار الشروق، 1983
المنفلوطي (مصطفى لطفي)
- الشاعر، دمشق، دار الكاتب العربي، 1986
- في سبيل التاج، دمشق، دار الكاتب العربي ، 1986
- النظرات، دمشق ، دار الكتاب العربي
مونرو (جيمس)
- مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة، الأردن، منشورات جامعة اليرموك، 1995
المويلحي (محمد)
- حديث عيسى بن هشام، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية
النابلسي (شاكر)
- عصر التكايا والرعايا: وصف المشهد الثقافي لبلاد الشام في العهد العثماني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999

نجم (محمد يوسف)

- القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة
- المسرحية في الأدب العربي الحديث1847-1914، بيروت، دار الثقافة

ابن النديم (محمد بن إسحاق)

- الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971

النسّاج (سيد حامد)

- بانوراما الرواية العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة غريب

النقاش (رجاء)

- نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وآراء جديدة على أدبه وحياته، القاهرة، مركزا الأهرام للترجمة والنشر، 1998

نوفل (يوسف حسن)

- بيئات الأدب العربي، الرياض، دار المريخ، 1984

هلال (محمد غنيمي)

- النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1982

الهواري (أحمد إبراهيم)

- مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1979
- نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1983

هيغل (فردريك)

- فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1981

هيكل (محمد حسين)

- ثورة الأدب، القاهرة، دار المعارف، 1986
- زينب: مناظر وأخلاق ريفية ، القاهرة، دار المعارف، 1979
- مذكرات الشباب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1996
- مذكرات في السياسة المصرية ، القاهرة، دار المعارف، 1990

الورقي (السعيد)
- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989

ويليك (رينيه)
- مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، 1987

ويليك (رينيه)أوستن وارين
- نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987

اليازجي (ناصيف)
- مجمع البحرين، بيروت، دار صادر، 1966

يونس (عبد الحميد)
- الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، القاهرة، مطبعة القاهرة، 1956

الفهرست

مقدمة: السردية بوصفها ظاهرة أدبية-ثقافية 5

تمهيد: المؤثّر الثقافي الغربي وتفكيك الخطاب الاستعماري 11

1. مدخل 11
2. الحملة الفرنسيّة: رهان الحداثة المضخّم 13
3. نابوليون: الفاتح برداء نبي 20
4. شامبوليون: جنرال الهيروغليفية 24
5. الحملة الفرنسية وتمزيق النسيج الاجتماعي المصري 27
6. مصادرات الخطاب الاستعماري 31
7. مخالطة الأغراب ومعرفة الآخر 33
8. السرديات العربية: اهتمام متبادل 38
9. خطوات متردّدة وتوجّس استعماري 42
10. خاتمة 46

الفصل الأول: الرواية: تفاعلات التجنيس والتمثيل 49

1. مدخل 49
2. الرواية وقضية الأنواع الأدبية 50
3. ثنائيّات: اللغة والكلام والنوع والنصّ 54
4. الأنواع الأدبية ونظرية الصيغ 56
5. التمثيل وثنائية الدال والمدلول 58

6. التمثيل والعوالم النصيّة 60
7. الرواية وتمزّق القيم الأصيلة 63
8. الرواية وأبوّة الملحمة 66
9. الرواية والتمثيل الاستعماري للعالم 68
10. الرواية وتاريخ النسيان 72
11. الرواية والأصول الكرنفالية 73
12. خاتمة 75
الفصل الثاني: تفكّك الموروث السردي 79
1. مدخل 79
2. مفارقة الإحياء والتحديث 80
3. فاعلية الرصيد السردي 83
4. العالم الافتراضي للمرويات السردية 86
5. تفكّك المرويات السردية 88
6. تفكّك الأساليب الموروثة 92
7. مفارقة الأساليب: نموذج مفتوح وآخر مغلق 95
8. انهيار الأساليب المتكلّفة 97
9. الأساليب على مفترق طرق 107
10. خاتمة 115
الفصل الثالث: السياق الثقافي للتعريب ومحاكاة المرويّات السردية 117
1. مدخل 117
2. التعريب: الإرهاصات الأولى 118
3. الطهطاوي: تدشين شرعية التعريب 121
4. ذريّة «الطهطاوي»: فوضى وتعريب بلا قيود 131
5. التعريب والامتثال لنسق المرويات السردية 143

6. سجال أدبي: «البؤساء» بين العقّاد و الرافعي 147
7. آلام فرتر: الزيّات والذوق السائد 151
8. المنفلوطي: الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النوع السردي 153
9. اقتباس حر 159
10. خاتمة 162

الفصل الرابع : إعادة تركيب سياق الريادة الروائية 163
1. مدخل 163
2. الرواية: وعي مبكّر بقواعد السرد 164
3. الرواية: كشف البطانة النفسية للشخصيات 167
4. الريادة: تصورات غائمة ومقارنات غير سياقية 173
5. الشوّام في مصر: أدوار ثقافية متميزة 176
6. الريادة ونظرية المؤثّرات الغربية 184
7. الريادة ونظرية الأصول العربية 195
8. الريادة واستثمار مناخ المرويات السردية 201
9. خاتمة 211

الفصل الخامس: المدوّنة السردية في القرن التاسع عشر 213
1. مدخل 213
2. الخوري و«ويْ. إذن لست بإفرنجي»: انتزاع الريادة السردية 214
3. المرّاش و«غابة الحق»: دمج التعارضات الأسلوبية
وتمثيل العوالم المتعارضة 217
4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي 224
5. علي مبارك: «علم الدين» وتعطّل الميثاق السردي 232
6. جورجي زيدان: التمثيل السردي للتاريخ 237
7. المويلحي: التحوّل السردي ونقض الثبات التقليدي 245

8. خاتمة 257

الفصل السادس: إشكالية رواية «زينب» 259

1. مدخل 259
2. «زينب» ومعايير الريادة المطلقة 262
3. القيمة المرجعية لـ«زينب» 268
4. القيمة النصّية والجدّة الأسلوبية 273
5. «زينب» وصوت المؤلف المعلن 279
6. تشكيك في الريادة التاريخية والفنية والموضوعية 283
7. «زينب»: البنية السردية والدلالية 291
8. خاتمة 294

الفصل السابع: السردية الحديثة والموقف الثقافي 297

1. مدخل. 297
2. أوصياء الثقافة الرسمية وكتب التخيّلات 299
3. الرواية: الاختزال ومقوّمات النظرة الدونية 303
4. ازدهار المتخيلات السردية 305
5. السرد والتنكّر 310
6. الرواية والمسار الصعب 314
7. قناع لوط 318
8. خاتمة 322

خاتمة: السردية الحديثة وإعادة بناء السياق الثقافي 325

كشاف المصادر والمراجع 333

من مؤلفات الدكتور عبدالله إبراهيم

1. المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997
2. المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001
3. عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2001
4. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999
5. التلقي والسياقات الثقافية: تأويل الظاهرة الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2000 وط2 دار اليمامة، الرياض، 2001.
6. السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992. ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000
7. المتخيّل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990
8. معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996
9. التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء ، 1990
10. تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999

د. عبد الله إبراهيم

السرديّة العربيّة الحديثة

إن السردية العربية الحديثة بوصفها ظاهرة أدبية - ثقافية هي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبيّة التقليديّة، وفي مقدمة ذلك: ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النّصوص، وغياب الهويّات النصيّة الثابتة، وتفكّك الأنظمة السرديّة الموروثة. وكان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة. وكانت الرواية إحدى الصيغ الأسلوبية الكبرى التي تشكّلت على الحدود الرمزية الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلّل، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن. وسرعان ما دشنت شرعيتها الفنية، حينما أبرزت قدرة هائلة على التعبير عن هذا العالم الجديد بمكوّناته وعلاقاته وقيمه، فاقترنت به كونها في آن أحد تمخضاته، وعلامة معبرة عنه.

السردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية، تفاعلت مكونات كثيرة من أجل ظهورها، ولم تكن نتاج نصّ مفرد طليعي انشق عن نسق نوعي فأوجد تيارا جديدا اتّبع فيما بعد، فهذا النمط من التفكير يستبعد تماما الرصيد السردي الضخم الذي كان يتفاعل طوال القرن التاسع عشر، ويهمل القضية الأكثر أهمية، وهي الكيفية التي يتكوّن فيها نوع سردي جديد، فالتفسير الغربي الذي أشاعه الخطاب الاستعماري لتفسير نشأة الرواية العربية الحديثة، أمر تتقوّض مقوماته بسرعة، إذا استحضرنا الخارطة السردية المعقّدة التي كانت تمثلها المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وفهمنا آلية تفكك الأنواع القديمة، وتحلّل الأنظمة، ثم انهيار النسق الكلي للمرويات، وإعادة تجميع عناصرها في النوع الروائي الجديد، إنّها عملية كبيرة تقع وسط مشهد شامل من التغييرات الأدبية التي بدأت تعلن عن نفسها في تلك الفترة.

لوحة الغلاف: كاندنسكي

المركز الثقافي العربي
ص.ب.: ٥١٥٨ / ١١٣ بيروت - لبنان
ص.ب.: ٤٠٠٦ - الدار البيضاء - المغرب